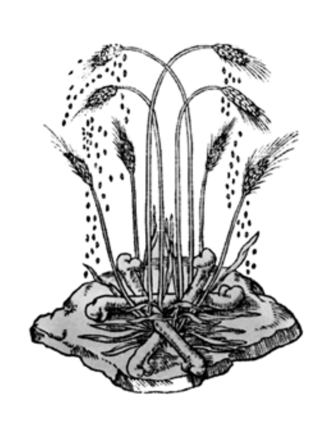
Достоевский
И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

Да так ли, так ли
все это? – неужели нельзя
еще остановиться и опять
все переправить.. и не
ходить?

#3/2022



ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА. Филологический журнал. — 2022. № 3 (19)
М.: ИМЛИ РАН, 2022. —184 с.

Подписной индекс по каталогу «Почта России» — ПМ 253

Основан в 2018 г. Выходит 4 раза в год

Редакция: 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25 а
Тел.: +7 495 690-50-30
e-mail: fedor@dostmirkult.ru

Фотография: Ф.М. Достоевский. Фото К. Шапиро. Петербург, 1879 г.

Обложка: Дарья Тихомолова. Графика по мотивам начальных кадров фильма Л.А. Кулиджанова «Преступление и наказание»

DOSTOEVSKY AND WORLD CULTURE. Philological journal. — 2022. No. 3 (19)
Moscow, IWL RAS, 2022. — 184 p.

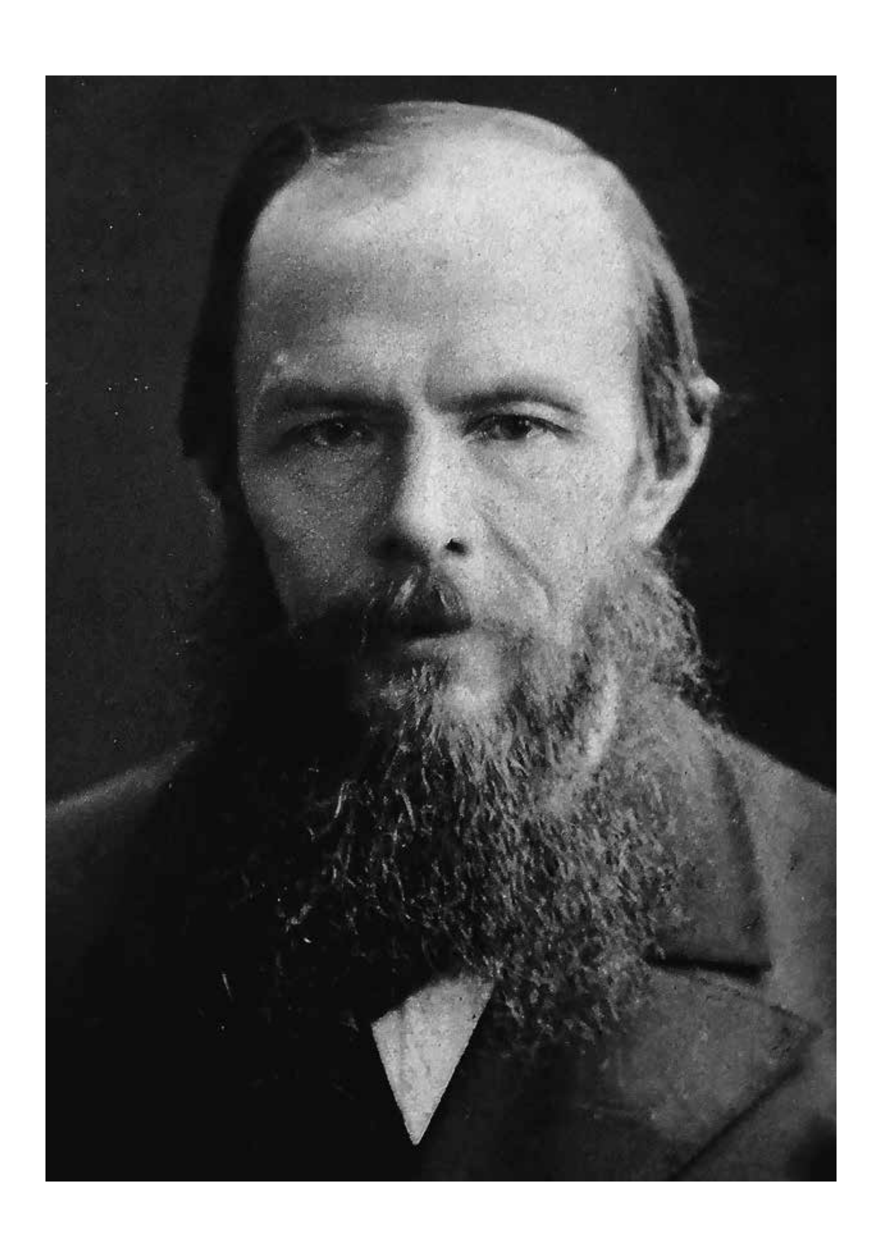
Subscription index according to the catalogue “Pochta Rossii”: PM 253

Founded in 2018. Quarterly edition

Editorial office: Povarskaya 25 a, 121069 Moscow
Tel.: +7 495 690-50-30
e-mail: fedor@dostmirkult.ru

Picture, right: F.M. Dostoevsky. Photo by K. Shapiro. Petersburg, 1879

Front cover: Daria Tikhomolova. Graphic Art Based on the Opening Shots of Lev Kulidzhanov’s Crime and Punishment.



Federal State Budget Institution of Science
A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE
RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

DOSTOEVSKY and WORLD CULTURE

Philological journal

No. 3/2022

Moscow

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ДОСТОЕВСКИЙ
и
МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Филологический журнал

№ 3/2022

Москва

Dostoevsky and World Culture. Philological journal. – Moscow: A.M. Gorky Institute of World Literature Russian Academy of Sciences, 2022. – No. 3. – 184 p.
ISSN 2619-0311

Founded in 2018. Quarterly edition

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. – М.: ИМЛИ РАН, 2022. – № 3. – 184 с.
ISSN 2619-0311

Основан в 2018 г. Выходит 4 номера в год

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора 10

ГЕРМЕНЕВТИКА. МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

Катерина Корбелла (Москва)
«Комедия» Данте в «Преступлении и наказании» 18

Винченцо Риццо (Вербания, Италия)
Дрожать/трепетать перед Судьбой 37

ПОЭТИКА. КОНТЕКСТ

Татьяна Боборыкина (Санкт-Петербург)
«Преступление и наказание»:
хореография текста и текст хореографии 48

Юлия Юхнович (Старая Русса)
Образ открытых дверей в романе Ф.М. Достоевского
«Преступление и наказание» 78

Елена Степанян (Москва)
О неуловимости символа. К вопросу
об иллюстрировании «Преступления и наказания» 87

ДОСТОЕВСКИЙ НА СЦЕНЕ

Эниса Успенская (Белград, Сербия)
Актуализация эпилога романа «Преступление и наказание»
в кинематографических трансформациях 101

ДОСТОЕВСКИЙ В XX–XXI ВЕКЕ

Елена Тахо-Годи (Москва)
Личность Раскольникова как символ: А.Ф. Лосев и Ф.М. Достоевский 133

Нина Ищенко *(*Луганск, ЛНР)
Студент, право имеющий: коллективный анти-Раскольников
в «Тайной истории» Донны Тартт 147

ПРОБЛЕМЫ КОММЕНТАРИЯ

Анастасия Першкина (Москва)
«Преступление и наказание» в контексте реформ уголовного
законодательства в середине 1860-х годов.
Дополнение к комментарию 159

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ

Николай Подосокорский (Великий Новгород)
Ф.М. Достоевский и Невский проспект (о книге Б.Н. Тихомирова) 170

CONTENTS

From the Editor 14

HERMENEUTICS. SLOW READING

Caterina Corbella (Moscow, Russia)
Dante's *Comedy* in *Crime and Punishment* 18

Vincenzo Rizzo (Verbania, Italy)
Trembling in Front of the Destiny 37

POETICS. CONTEXT

Tatiana Boborykina (St. Petersburg, Russia)
Crime and Punishment: Choreography of Text and Text of Choreography 48

Yulia Yukhnovich (Staraya Russa, Russia)
The Image of Open Doors in F.M. Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment* 78

Elena Stepanian (Moscow, Russia)
The Elusiveness of Symbols. On the Illustrations to *Crime and Punishment* 87

DOSTOEVSKY ON STAGE

Enisa Uspenskaya (Belgrade, Serbia)
Actualization of the Epilogue of the Novel *Crime and Punishment*
in Cinematic Transformations 101

DOSTOEVSKY IN THE 20TH–21ST CENTURIES

Elena Takho-Godi (Moscow, Russia)
Raskolnikov's Personality as a Symbol: A.F. Losev and F.M. Dostoevsky 133

Nina Ishchenko (Lugansk, LPR)
A Student that Has the Right: The Collective Anti-Raskolnikov
in Donna Tartt's *The Secret History* 147

COMMENTARY: PROBLEMS

Anastasia Pershkina (Moscow, Russia)
Crime and Punishment in the Context of the Reforms of Criminal Law
in the 1860s. An Addition to the Commentary 159

REVIEWS

Nikolay Podosokorsky (Veliky Novgorod, Russia)
Fyodor M. Dostoevsky and the Nevsky Prospect
(About Boris N. Tikhomirov's Book) 170

От редактора

Уважаемые коллеги, дорогие читатели, этот номер журнала тематический, он целиком посвящен роману «Преступление и наказание» и главным образом составлен из статей, написанных на основе докладов, сделанных на двух проведенных в этом году нашим Центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура» конференциях: прошедшей 1–3 марта Международной онлайн-конференции «“Преступление и наказание”: современное состояние изучения» (программа: http://imli.ru/images/Prest_2022_3.pdf полнотекстовые записи выступлений и обсуждений: Видео **первого дня** конференции: https://www.youtube.com/watch?v=1dAttmNSQnM Видео **второго дня**: https://www.youtube.com/watch?v=EHmLzH5eoRo **Третий день**: https://www.youtube.com/watch?v=RZKOUEX8YuY **Круглый стол**: https://www.youtube.com/watch?v=40TO4Jn-BFo) и проведенных 26–28 апреля совместно с Домом-музеем Ф.М. Достоевского в Старой Руссе XXIV Международных чтениях «Произведения Ф.М. Достоевского в восприятии читателей XXI века» (программа конференции: Dostoevsky_chitateli_2022.pdf (imli.ru), отчет о конференции, включающий аудиозаписи всех заседаний и описание формата и целей конференции: https://philologist.livejournal.com/12340150.html.

В следующем году мы также планируем конференции, посвященные «Преступлению и наказанию», поскольку наш Центр работает над новым томом серии «Произведения Ф.М. Достоевского: современное состояние изучения», посвященном этому роману. Так как «Преступление и наказание» входит во все учебные программы в России и в ряд учебных программ за рубежом, кроме обычных для серии тем, **охватывающих все поле научных исследований романа**, на конференциях будет рассматриваться и тема представления романа в учебниках и учебных пособиях, методические разработки по роману и т.д. Мы будем рады рассмотреть ваши заявки на участие в конференциях 2023 года и в планируемом издании. Мы особенно приглашаем к участию в них учителей и методистов, которым есть что сказать о ценности, пользе и применимости (или наоборот) того, что содержат относительно романа учебники и методические пособия, и которые могут поделиться собственными наработками и наблюдениями о том, как воспринимается роман нынешними учениками и студентами.

2021 год отмечен выходом большого числа изданий, посвященных Достоевскому и его творчеству — и они продолжают выходить. В этом номере мы публикуем обстоятельную рецензию Николая Подосокорского на одну из лучших среди этих книг, принадлежащую перу Б.Н. Тихомирова: «Достоевский. Литературные прогулки по Невскому проспекту. От Зимнего дворца до Знаменской площади». Хочу напомнить, что мы будем рады предоставлять страницы журнала для публикаций содержательных рецензий на вышедшие в 2021 и выходящие в 2022 году книги и сборники. Также мы всегда открыты для публикации содержательных обзоров прошедших конференций.

В этом номере в рубрике «Герменевтика. Медленное чтение» мы публикуем блестящую статью Катерины Корбелла о присутствии «Комедии» Данте в «Преступлении и наказании». Статья эта открывает возможность для исследований обращения Достоевского в своих произведениях к Данте на совсем другом уровне, чем в прежде опубликованных на эту тему работах. Катерина Корбелла заканчивает свою статью так: «Если хотя бы некоторые из предложенных нами элементов реально были расставлены автором, чтобы сблизить путь своего героя с путем Данте, то надо предположить, что знание “Комедии” у Достоевского — это не только сильное впечатление от живых образов Ада, но прежде всего — глубокое переживание ее сокровенного смысла». Полностью соглашаясь с исследовательницей, я, кроме того, полагаю, что исследователи зачастую не считывают аллюзии на фундаментальные тексты европейской культуры в произведениях Достоевского именно потому, что не прочитывают их на той глубине, на которой читал их Достоевский — и, соответственно, не узнают их в качестве важных составляющих его образов и смысловых линий его произведений.

Во второй статье рубрики философ Винченцо Риццо глубоко и необычно говорит о дрожи в произведениях Достоевского (прежде всего — в «Преступлении и наказании») как о базовой категории философии писателя. Дрожь — маркер слабости и уязвимости, оборачивающейся силой, поскольку она знаменует возникновение открытости человека для другого/Другого, раскрывает необходимую для человеческого бытия связь с другим/Другим и открывает путь к нему/к Нему. В конечном итоге, согласно Винченцо Риццо, эта сила — сила смирения, понятого как осознание своего места и положения в мире, в бытии. Он заключает: «Неожиданная поврежденность, рана, которую открывает в нас дрожь, возвращает нас в итоге к нашему исконно человеческому состоянию: в мире мы — не правители, а путники в нем на ограниченное время, солидарные с другими существами, подобными нам». Полностью признавая важность, актуальность и ценность в свете тенденций современной философии такого конечного вывода, думаю, что Достоевский несколько иначе ***в конце концов*** видит силу дрожи — она для него сродни слезам Иисуса, не пролив которые, Он не смог бы воскресить Лазаря, ибо только слезами и дрожью открываются для нас пути к глубинному взаимодействию с другим, позволяющие извлечь его даже из смертного небытия. Дрожь сродни землетрясению, сокрушающему каменные стены, возведенные человеческой самостью, — и тем позволяющему каждому из нас стать другому не только спутником, но и спасителем, не только во времени, но и в вечности.

Открывающая рубрику «Поэтика. Контекст», как всегда у этого автора полная неожиданных поворотов статья Татьяны Боборыкиной подключает к прочтению «Преступления и наказания» хореографическое мышление и переакцентирует внимание читателя со слова на ощущения тела. Автор создает удивительное, открытое за счет разнообразной оптики, предоставляемой вхождением в аналитический процесс других текстов, словесных и образных, художественных и аналитических, пространство видения форм, движений и жестов главного героя, позволяющее с особенным напряжением прочувствовать воплощенные в жестах и движениях (и в словах, их комментирующих) смыслы, не открывающиеся в таких ракурсах другими методами анализа.

Следующая в этой рубрике — компактная, но емкая статья Юлии Юхнович, посвященная тоже жесту и движению, но не персонажей, а элементов пространства, прежде всего — дверей, не только становящихся в своей распахнутости или замкнутости символами внутреннего, душевного состояния героев, но и открывающих и обозначающих для героев перспективу их духовного пути.

Третья — статья Елены Степанян — посвящена проблеме иллюстрирования «Преступления и наказания». Автор, рассматривая известные циклы иллюстраций к роману, ставит вопрос глубоко и теоретически: возможна ли иллюстрация, адекватная тексту Достоевского, воспроизводящая главный принцип его поэтики — то есть сохраняющая одновременно реалистичность образов и их глубокий символизм; доступно ли для иллюстратора в статическом и конкретном, завершенном, «внешнем» изображении передавать внутренние многомерные и динамичные смыслы произведения, дух и личность героя — в портрете?

В рубрике «Достоевский на сцене», предназначенной для статей о любых динамических образных интерпретациях текстов писателя, мы публикуем концептуальную, систематизирующую обширный, тонко проанализированный материал статью Энисы Успенской, посвященную фигуре главного героя и проблеме эпилога «Преступления и наказания» (в том числе — способам символического изображения или замещения эпилога) в разных типах и вариантах киноверсий романа. Исследовательница не только соотносит экранизации и адаптации с исходным текстом «Преступления и наказания», но и показывает связи и диалог фильмов друг с другом.

В рубрике «Достоевский в XX–XXI веке» Елена Тахо-Годи выверенно и обстоятельно — и одновременно моментами пронзительно пишет о роли творчества Достоевского и, в частности, его героя, Раскольникова, в творчестве и жизни А.Ф. Лосева; о неожиданном для читателя ощущении глубинного сродства с Раскольниковым, которое чувствовал Лосев: в страдании из-за несоответствия торжествующих идей времени его человеческой глубине, в страдании от потери смысла при проживании каторжных лет. Через это лосевское ощущение читатель внезапно получает возможность совсем иначе ощутить Раскольникова — так, словно преступление («ошибка») и не было совершено — но все страдание (лишь проявленное преступлением) осталось при нем.

Вторая статья рубрики посвящена отображению «Преступления и наказания» в романе Донны Тарт «Тайная история». Нина Ищенко, точно выявляя моменты схождений двух романов в постановке их ключевых проблем, показывает коллективного героя Тарт — группу студентов, вовлеченных в дионисийские ритуалы и совершивших двойное убийство, как антитезу и антипода героя Достоевского, в конце концов приходящего ко Христу.

В рубрике «Проблемы комментария» Анастасия Першкина, обращаясь к законодательству и практике производства следствия в предреформенную эпоху и в эпоху судебных реформ, показывает, что Порфирий Петрович, вопреки расхожему мнению, вовсе не «травит» и не «истязает» Раскольникова, а точно следует предписанному порядку, и единственное отступление от него делает в пользу Раскольникова.

У журнала есть паблики вконтакте и в телеграме (собравшие уже более 5800 подписчиков), подписавшись на которые, можно следить за новостями журнала и научно-ис-

следовательского Центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», получить доступ к полнотекстовым записям семинаров и конференций Центра, читать и скачивать книги и статьи о творчестве Достоевского. Адреса страниц:

Vkontakte: https://vk.com/dostmirkult

Telegram: https://t.me/dostmirkult

Мы благодарим авторов, уже приславших нам свои книги и статьи и напоминаем, что на сайте Центра мы планируем создавать библиотеку работ современных исследователей Достоевского: нам можно присылать на электронный адрес журнала (см. ниже) ваши уже вышедшие работы в пдф-файлах, если вы хотите, чтобы они были представлены в этой библиотеке. Если Ваша работа опубликована в сборнике или журнале – нужно прислать пдф только своей статьи и указать все данные публикации, если они не указаны в оформлении статьи. Мы будем постепенно выставлять в библиотеке присланные нам уже опубликованные работы, но уже сейчас мы будем их постепенно выкладывать в пабликах журнала. Все тексты библиотеки будут находиться в открытом доступе, и мы постараемся сделать их легко находимыми по запросу непосредственно в Яндексе. Мы надеемся сделать на нашем сайте одно из наиболее посещаемых в интернете собраний работ о Достоевском современных исследователей.

Журнал издается в сотрудничестве с Комиссией по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского научного совета «История мировой культуры» РАН. Работа ведется в тесном контакте с российским и международным Обществом Ф.М. Достоевского.

Как и прежде, все цитаты из произведений Ф.М. Достоевского, за исключением особо оговоренных случаев, будут приводиться в журнале по 30-томному Полному собранию сочинений писателя (Л.: Наука, 1972–1990), со ссылками согласно правилам РИНЦ. Заглавные буквы в именах Бога, Богородицы, других именах и понятиях, вынужденно пониженные в этом издании по требованиям советской цензуры, восстанавливаются по прижизненным изданиям и по Полному собранию сочинений Ф.М. Достоевского в авторской орфографии и пунктуации (Петрозаводск: Петрозаводский гос. ун-т, 1995 — продолжающееся издание), а также по Полному собранию сочинений и писем в 35 томах (2-е издание, исправленное и дополненное), выходящему в ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) (2013 — продолжающееся издание). Во всех цитатах — опять-таки за исключением оговоренных случаев — курсивом выделяются слова, подчеркнутые автором цитаты, полужирным шрифтом — подчеркнутые автором статьи.

Наш почтовый электронный адрес — fedor@dostmirkult.ru Рабочими языками журнала являются русский и английский. Мы готовы рассмотреть любые материалы по тематике журнала из России и из-за рубежа. О решениях по публикации или возврате материала авторы будут оповещаться в течение месяца.

From the Editor

Esteemed Colleagues, Dear Readers,

This thematic issue is entirely devoted to the novel *Crime and Punishment* and consists mainly of articles based on papers read at the two conferences organized by our Center "Dostoevsky and World Culture" during the year: the international online conference "*Crime and Punishment*: Current State of Research", held on March 1st–3rd (Video are available here: First day: https://www.youtube.com/watch?v=1dAttmNSQnM Second day: https://www.youtube.com/watch?v=EHmLzH5eoRo Third day: https://www.youtube.com/watch?v=RZKOUEX8YuY Round table: https://www.youtube.com/watch?v=40TO4Jn-BFo) and the XXIV International Readings in Staraya Russa (26th-27th April, the program is available here: Dostoevsky_chitateli_2022.pdf (imli.ru); the summary and the audio recordings here: https://philologist.livejournal.com/12340150.html).

Next year we are planning to organize other conferences dedicated to *Crime and Punishment*, as our Centre is now working on a new volume of the series *Dostoevsky's Works: Current State of Research* dedicated to it. Since *Crime and Punishment* is part of all educational programs in Russia and sometimes even, abroad in addition to the themes that are typical for the series and cover the entire field of academic research on the novel, the volume will also focus on its presence in textbooks and teaching aids, different methodological approaches to it, etc. We look forward to your requests for participation in conferences and publications. We especially invite teachers and teacher educators who have something to say about the value, usefulness, and applicability (or vice versa) of what textbooks and teaching aids contain about the novel, and who can share their own insights and observations about how the novel is perceived by today's students and pupils.

The year 2021 was marked by the publication of a great number of books about Dostoevsky and his work. In this issue we publish a detailed review by Nikolai Podosokorsky of one of the best of them, written by B.N. Tikhomirov: *Dostoevsky. Literary Walks Down Nevsky Prospect. From the Winter Palace to Znamenskaya Square.* We are ready and willing to give space for the publication of insightful reviews of books and anthologies. We are as well open to the publication of extensive summaries of past conferences.

In the present issue for the section *Hermeneutics. Slow Reading* we publish a brilliant article by Caterina Corbella about the presence of Dante's *Comedy* in *Crime and Punishment*. This article reveals the possibility of researching Dostoevsky's references to Dante on a very different level from the works previously published on this topic. As the author writes at the end of the article: "If at least some of the elements we have suggested were actually arranged by the author

to approximate the path of his hero to that of Dante, then we must assume that Dostoevsky's knowledge of the *Comedy* is not only a strong impression of the living images of Inferno, but above all a deep experience of the innermost meaning of the poem." While I completely agree with the researcher, I also believe that researchers often fail to read allusions to fundamental texts of European culture in Dostoevsky's works precisely because they do not read them to the depth at which Dostoevsky read, and, accordingly, do not recognize them as important components of the images and the lines of meaning in his works.

In the second article of the section, the philosopher Vincenzo Rizzo speaks deeply and unusually about trembling in Dostoevsky's works (above all in *Crime and Punishment*) as a basic category of the writer's philosophy. Trembling is a marker of weakness and vulnerability that turns into strength, because it marks the emergence of a man's openness to the other/Other, reveals the connection necessary for human existence with the other/Other and opens the way to it/Him. Ultimately, according to Vincenzo Rizzo, this power is the power of humility as the awareness of one's place and position in the world. The author concludes: "The unexpected injury, the wound that trembling opens in us, returns us in the end to our primordially human condition: in the world we are not rulers, but travelers for a limited time, in solidarity with other beings like us." While fully acknowledging the importance, relevance, and value in the light of the trends of contemporary philosophy of this conclusion, I think Dostoevsky sees the power of trembling somewhat differently in the end. For him trembling is akin to Jesus' tears, without shedding which he could not have raised Lazarus, for only through tears and trembling we do open ways to deep interaction with the other, to extract him even from mortal nothingness. Trembling is like an earthquake that shatters the walls of stone erected by human selfhood, and thus enables each of us to become not only a companion to the other but also a savior, not only in time but also in eternity.

Opening the rubric *Poetics. Context* Tatyana Boborykina's article, full of unexpected turns, connects the reading of *Crime and Punishment* with choreographic thinking and refocuses the reader's attention from the word to body sensations. The author creates a wonderful, open space of vision of the forms, movements, and gestures of the protagonist, which is opened by the various optics provided by the entry into the analytical process of other texts, verbal and figurative, artistic and analytical, allowing us to feel with particular intensity the meanings embodied in gestures and movements (and in the words that comment upon them), which other methods of analysis do not reveal in such angles. The next article is a compact but capacious one by Yulia Yukhnovich, also devoted to gesture and movement, not of characters, but of elements of space, above all doors, which, when open or closed, not only become symbols of the inner, spiritual state of the characters, but also open and mark out for the characters the perspective of their spiritual path. The third article of the section, by Elena Stepanian, is dedicated to the illustrations to *Crime and Punishment*. The author, examining well-known cycles of illustrations for the novel, poses the question deeply and theoretically: is it possible for the illustration to be adequate to Dostoevsky's text, and to be able to reproduce the main principle of his poetics, that is, to preserve simultaneously the realism of the images and their deep symbolism? Is it possible for the illustrator in a static and concrete, complete, external image to convey the inner multidimensional and dynamic meanings of the work, the spirit and personality of the hero in a portrait?

In the section *Dostoevsky on Stage*, which is intended for articles on any dynamic figurative interpretations of the writer's texts, this issue presents a conceptual article by Enisa Uspenskaya, which systematizes extensive and finely analyzed material devoted to the figure of Raskolnikov and the problem of the epilogue of *Crime and Punishment* (including ways of symbolic representation or replacement of the epilogue) in different film versions of the novel. The researcher not only correlates screen adaptations with the original text of *Crime and Punishment*, but also shows the connections of the films with each other.

In the section *Dostoevsky in the 20th–21st Century* Elena Takho-Godi writes verbatim and thoroughly about the role of Dostoevsky and, in particular, his hero, Raskolnikov, in the work and life of A.F. Losev; about the sense of profound affinity with Raskolnikov that Losev felt, unexpected for the reader; the suffering from the mismatch between the triumphant ideas of time and human depth, from the loss of meaning in living in hard labor years. Through Losev's feelings, the reader is suddenly able to experience Raskolnikov quite differently, as if the crime ("mistake") had not been committed, but all the same the suffering (only manifested by the crime) remained with him. The second article in this section is devoted to the portrayal of *Crime and Punishment* in Donna Tartt's novel *The Secret History*. Nina Ischenko, accurately identifying points of convergence between the two novels in the formulation of their key problems, shows Tartt's collective hero, a group of students involved in Dionysian rituals and committing double murder, as the antithesis and antipode of Dostoevsky's hero, who in the end comes to Christ.

For the section *Commentary: Problems* Anastasia Pershkina, referring to the law and practice of investigation in the pre-reform era and the era of judicial reform, shows that Porfiry Petrovich, contrary to popular opinion, does not "poison" or "torture" Raskolnikov at all, but follows the prescribed order, and the only deviation from it are in favor of Raskolnikov.

The journal is on Vkontakte, and Telegram (with already more than 5 800 followers). You can subscribe to our pages to follow news from both the Journal and Research Centre "Dostoevsky and World Culture." Among other things, all the recordings from seminars and conferences organized by the Centre are published here. Books and articles dedicated to Dostoevsky are also available for download.

Vkontakte: https://vk.com/dostmirkult

Telegram: https://t.me/dostmirkult\

We would like to thank the authors who sent their materials for our library, and we remind you once again that we intend to create a library containing works on Dostoevsky by contemporary scholars within the site of the Institute: you can send your previously published works to the address below in pdf format if you want them to be in the library. If your work was published in a miscellany or a journal, we kindly ask you to send only the pdf of your article and to indicate all the references of the publication if they are not in the file yet. We are going to publish all the already published articles that will be sent, without additional selection. While creating the library, works will be gradually posted on our pages on social networks. All the texts will be open access, and we will try to make them easy to find with Yandex search. We hope to create one of the most frequented online collections of contemporary works on Dostoevsky.

The journal is published in cooperation with the Commission for the Study of Fyodor Dostoevsky's Artistic Heritage at the Academic Council "History of World Culture" of the Russian Academy of Sciences. Our work is carried out in close contact with the Russian and International Dostoevsky Society. All quotations from Fyodor Dostoevsky's works, if not specified otherwise, are cited according to the *Complete Works in 30 vols*. (Leningrad, Nauka, 1972–1990), and references follow the format of the Russian Science Citation Index. In the Soviet edition the capital letters contained in the names of God, the Virgin, as in other holy names and concepts, have been lowered because of censorship; the original spelling is restored here in accordance with the editions published during Dostoevsky's life, Dostoevsky's *Complete Works in the Author's Spelling and Punctuation* (Petrozavodsk, Petrozavodsk State University, 1995 — continuing publication), and Dostoevsky's *Complete Works and Letters in 35 vols*. (2 nd edition, revised and amended) published by IRLI RAS (Pushkin House) (2013 — continuing publication). The author's original emphasis in quotations (where not specified otherwise) is indicated by italics; the emphasis of the author of the article is indicated by bold font.

Our email address is fedor@dostmirkult.ru. The journal accepts articles in Russian and English. We accept submissions related to the subject of the journal from authors worldwide. The authors will be notified about the decision of the Editorial Board about acceptance or refusal within a month.

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 3 (19), 2022.
Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2=411.2)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-18-36
https://elibrary.ru/EMTIIT



© 2022. Катерина Корбелла
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

«Комедия» Данте в «Преступлении и наказании»

© 2022. Caterina Corbella
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Dante's *Comedy* in *Crime and Punishment*

Информация об авторе: Катерина Корбелла, научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0001-5996-0127
E-mail: cate.corbella@gmail.com

Аннотация: Статья посвящена возможному дантовскому подтексту романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказания». После краткого введения о состоянии исследований по данной теме и перечисления некоторых макроскопических элементов, общих двум произведениям, внимание сосредоточивается на двух отрывках текста. Первый — спуск Раскольникова в распивочную, схожий со спуском Данте в Ад тем, что он является неожиданным, но единственным путем для спасения героя. Обнаруживаются несколько деталей в поддержку гипотезы, что тут мы имеем больше, чем просто совпадение. Второй момент — слова Порфирия Петровича во второй главе шестой части, насыщенные дантовскими аллюзиями, начиная с повторяющейся отсылки к Геркулесовым столбам. Анализ этого отрывка позволяет предполагать, что при создании «Преступления и наказания» Достоевский не только обратился к «Аду» Данте, но также имеет в виду как минимум еще кантику «Чистилище». В словах Порфирия Петровича находится также один элемент в поддержку недавно предложенному сближению образов Раскольникова и дантовского Магомета. В сносках к статье предложены еще несколько возможных отсылок к «Комедии».

Ключевые слова: «Преступление и наказание», «Божественная Комедия», Данте, Ад, Чистилище.

Для цитирования: *Корбелла К.* «Комедия» Данте в «Преступлении и наказании» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19). С. 18–36. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-18-36

Information about the author: Caterina Corbella, Associate Researcher, Centre "Dostoevsky and World Culture", A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0001-5996-0127

E-mail: cate.corbella@gmail.com

Abstract: The article is dedicated to the possible presence of Dante's *Comedy* in Dostoevsky's novel *Crime and Punishment.* After a brief introduction dedicated to the existing research on the matter and to enumerate some of the macroscopical elements that are common to both works, the author focuses on two passages of Dostoevsky's text. The first one is Raskolnikov's decision to go down in the tavern, that is very similar to Dante's entrance in the Inferno, as "going down" is the only (even if unexpected) way to salvation for both characters. The article goes on underlining some details that allows to think that the scene presents more than casual similarities. The second passage are Porfiry Petrovich's words in the second chapter of the sixth part of the novel, where a great number of allusions to Dante can be found, starting with the recurring remark about the Pillars of Hercules. Thanks to the analysis of this passage, it is possible to submit the hypothesis that Dostoevsky had in mind not only the Inferno, but (at least) also Dante's Purgatorio while creating the novel. Here can also be found a new element in favor of the recently proposed convergence between the figures of Raskolnikov and Dante's Mahomet. The notes to the article present other elements that can possibly be identified as allusions to Dante.

Keywords: *Crime and Punishment*, *Divine Comedy*, Dante, Inferno, Purgatorio.

For citation: Corbella, Caterina. "Dante's *Comedy* in *Crime and Punishment.*" *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 3 (19), 2022, pp. 18–36. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-18-36

> «Изо ста кроликов никогда не составится лошадь, изо ста подозрений никогда не составится доказательства, ведь вот как одна английская пословица говорит, да ведь это только благоразумие, а со страстями-то, со страстями попробуйте справиться, потому и следователь человек-с».
>
> Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание»

Статья посвящена возможному дантовскому подтексту романа Ф.М. Достоевского «Преступления и наказания». Исследования, посвященные присутствию Данте в произведениях Ф.М. Достоевского

сосредоточились в основном на «Записках из мертвого дома» (см. [Захаров, 2022]; [Курган, 2021], и др.); в некоторых случаях литературоведы предпочитали предлагать читателю сопоставление этих двух авторов, нежели гипотезу о возможном присутствии первого в тексте второго (см. [Бужор, Шевченко, 2022]; [Капилупи, 2021]; [Aloe, 2016]). В случае «Преступления и наказания» «дантовский» колорит произведения ощущается многими исследователями, иногда предлагающими элементы для сопоставления, однако, единственная последовательная работа о влиянии Данте в романе, которую мне удалось найти, посвящена исключительно вопросу о пейзаже [Дмитриевская, 2013]. В ней автор предполагает, что «в романе Достоевского можно увидеть два круга ада, где природа мучает двух грешников: Раскольникова и Свидригайлова» [Дмитриевская, 2013, с. 104]. Круг Раскольникова знаменуется духотой и зноем, круг же Свидригайлова — влажностью[1]. Однако же, исследованию предшествует оговорка, что «вопрос об аллюзиях на “Божественную комедию” в пейзаже романа “Преступление и наказание”, конечно, спорный и сложный, т.к. усмотреть отсылки к великой поэме можно не столько через явные пейзажные образы, сколько через функцию пейзажа, а она могла просто совпасть у двух великих писателей» [Дмитриевская, 2013, с. 103–104]. Оговорка актуальна и в случае данной работы: некоторые детали, как и их функции в тексте, могли «просто совпасть» у Данте и Достоевского — и в этом смысл выбранного эпиграфа. Однако же, как мне кажется, здесь найдутся также элементы, способные обосновать необходимость дальнейшего изучения вопроса о влиянии Данте, присутствующем в тексте «Преступления и наказания» (и в текстах Достоевского вообще), и подсказать возможные направления предстоящей работы. Остается открытым вопрос о том, в каком варианте и на каком языке Достоевский читал «Комедию»[2]; из-за этого большинство приведенных здесь предположений ограничиваются теми связями, где вопрос о точном слове не является решающим; гипотезы же о точных цитатах, кроме некоторых важных случаев, предложены в сносках.

В романе «Преступление и наказание» можно найти немало деталей, подталкивающих исследователя к мысли о возможном

[1] Та же идея высказана ранее в [Анциферов, 2009, с. 490].

[2] О переводах Комедии в России см. [Ланда, 2020]. Однако вопрос стоит не только о возможности прочтения «Комедии» на русском языке, но также на других европейских языках (прежде всего — французском) и/или о пересказах, переводах фрагментов и частей, и т.д.

присутствии «Комедии» в нем. В первую очередь, что необязательно делает именно это сходство самым значительным, бросается в глаза пейзаж города, с самого начала характеризующийся духотой и толпой, как и верхние круги дантовского ада[3]. Также нетрудно заметить повторяющиеся упоминания о мучениях и мучителях в тексте: в этой связи интересен и достоен дальнейшего пристального внимания тот факт, что некоторые якобы незначительные выражения, разбросанные Ф.М. Достоевским по роману, очень близки к образам дантовского текста[4]. В «Преступлении и наказании» очень слабой представляется граница между этим миром и миром иным, и возможно общение между живыми и мертвыми, о чем свидетельствуют, прежде всего, слова Свидригайлова о привидениях [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 218–221]. Заметим, что слабость этой границы обнаруживается в книге не только во время сна (сон — важнейшее явление в творчестве обоих авторов, представляющееся собой возможностью соприкосновения с другими мирами), но также в повторяющихся у Раскольникова, как у Данте, переходах от бодрствования к беспамятству, в том числе через опыт бреда или потери сознания[5]. Типологическое сходство можно найти на уровне некоторых героев: очевидна близость Сони и Беатриче, благодаря которым происходит преображение и спасение главного героя и от которых звучит призыв к покаянию[6]; можно найти общее и в образах Разумихина и Вер-

[3] О Петербурге как о дантовском «аде» рассуждает М.Г. Курган [Курган, 2015, с. 166]; также см. уже упомянутые работы [Дмитриевская, 2013]; [Анциферов, 2009]. Т.А. Касаткина замечает, что «в процессе истязания душа Раскольникова сходит в ледяные области ада» [Касаткина, 2015, с. 199]. В связи с «Записками из мертвого дома» также Т.А. Касаткина говорит о «необходимом адском мотиве сочетания обжигающего жара и обжигающего холода» [Касаткина, 2015, с. 178].

[4] См. например: «из кожы лез» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 196] и ср. с метафорой, открывающей первые песни Рая: «Как в день, когда ты Марсия извлек / и выбросил из оболочки тела» [Рай, I, 20–21]; «как стая собак» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 195], и ср. с наказанием мотов в седьмом круге Ада: «Позади них лес был полон / черных алчных сук, мчавшихся, / точно гончие, спущенные с цепи» [Ад, XIII, 124–126]; «Позвали Чебарова, десять целковых ему в зубы» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 98], и ср. с жестом, которым Вергилий избавляется от Цербера: «Тут мой вожатый простер длани / и, захватив полные пригоршни земли / швырнул ее в ненасытные глотки» [Ад, VI, 25–27]. В данной работе Ад цитируется по подстрочному переводу Г.Д. Муравьевой [Данте, 2021]; Чистилище и Рай по переводу М.Л. Лозинского [Данте, 1967], если не указано иначе. При цитировании указываются кантика, песнь и стих.

[5] В других романах Пятикнижия «шатающаяся» граница между мирами связана в большинстве случаев с падучей болезнью, разговор о которой в «Преступлении и наказании» отсутствует.

[6] Грех у Данте и у Раскольникова оплачивается слезами. У Данте: «То было бы нарушить Божий рок — / пройти сквозь Лету и вкусить губами / такую снедь, не заплатив оброк //

гилия: они представители «здорового» разума, которые являются наставниками и помощниками Раскольникова и Данте, оставаясь, однако, всегда «меньше» их.

Последнее: в «Комедии», как и в тексте Достоевского, речь идет о «преступлении и наказании». Тут придется немного прокомментировать эти слова, чтобы избежать возможных непониманий. «Комедию» отнюдь нельзя свести к показу состояния грешников после смерти, к некому «путеводителю» по загробному миру. «Комедия» рассказывает, прежде всего, о спасении героя от смертельной опасности через путь его преображения, который можно также определить как путь воспитания свободы, о чем будет подробнее сказано ниже. Путь по Аду, Чистилищу и Раю предпринят, чтобы Данте вернулся в *этот* мир измененным, и продолжал свою *земную* жизнь уже по-новому. «Преступление и наказание» сходным образом завершается обещанием начала новой жизни, которая ожидает Раскольникова в этом мире [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 422]. Тут несложно будет заметить сходство с главным Евангельским сюжетом в «Преступлении и наказании»: рассказом о мертвом Лазаре, которого Спаситель воскрешает в эту, земную жизнь.

Цель этого маленького введения, где каждый пункт требовал бы намного большего пространства для своего раскрытия, — очертить общее поле исследования, дать некие рамки дальнейшего анализа.

А теперь переходим к двум сценам в тексте, которые позволяют предположить, что перед нами — больше, чем просто совпадения или общее мировоззрение двух авторов.

«Раскольников спустился вниз»

Начало «Комедии» всем известно. Данте потерян в сумрачном лесу, в горьком месте, которого «смерть немного горче» [Ад, I, 7],

раскаянья, обильного слезами» [Чистилище, XXX, 142–145]; «Как самострел ломается, когда / натянут слишком, и полет пологий / его стрелы не причинит вреда, // так я не вынес бремени тревоги, / и ослабевший голос мой затих, / в слезах и вздохах, посреди дороги» [Чистилище, XXXI, 16–21]. Так у Раскольникова: «Он вдруг вспомнил слова Сони: «Поди на перекресток, поклонись народу, поцелуй землю, потому что ты и пред ней согрешил, и скажи всему миру вслух: “Я убийца!”». Он весь задрожал, припомнив это. И до того уже задавила его безвыходная тоска и тревога всего этого времени, но особенно последних часов, что он так и ринулся в возможность этого цельного, нового, полного ощущения. Каким-то припадком оно к нему вдруг подступило: загорелось в душе одною искрой и вдруг, как огонь, охватило всего. Все разом в нем размягчилось, и хлынули слезы. Как стоял, так и упал он на землю...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 405]; и дальше на каторге: «Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам. Он плакал и обнимал ее колени» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 421].

и это оттого, что поэт «сбился с прямой дороги» [Ад, I, 3]. Поэт не помнит, как попал в этот лес, из-за сна, который овладел им в тот момент [Ад, I, 10–12]. Он видит холм, и понимает, что туда ему нужно подняться, чтобы спастись, однако, дороги для него нет: три страшных зверя перекрывают ему путь [Ад, I, 13–54]. Из этой безвыходной ситуации его спасает Вергилий, который советует ему идти «другим путем» [Ад, I, 91]. После встречи с Вергилием, вместо того чтобы сразу подняться по холму, Данте спускается с ним в Ад, и так начинается его путь по загробному миру.

Необходимость для потерявшего себя Данте спуститься в ад, чтобы через этот спуск подняться к спасению, подчеркивается неоднократно в тексте. В начале Чистилища (места, к которому холм в начале произведения отсылает читателя в силу своей формы и функции [Chiavacci-Leonardi, 2015, p. 12]), Вергилий про него рассказывает: «Этот человек еще не видел последнего вечера, / но, по своему безумию, был к нему так близок, / что уже недолго оставалось ждать. / Итак, как я сказал, я был к нему послан, / чтобы спасти его, и не оставалось другого / пути, кроме того, в который я пустился» [Чистилище, I, 58–63][7]. То же самое подтверждается словами Беатриче на вершине горы: «Так глубока была его беда, / что дать ему спасенье можно было / лишь зрелищем погибших навсегда» [Чистилище, XXX, 36–38].

«Преступление и наказание» начинается отправляющимся в город Раскольниковым. Он тоже, как Данте, совершенно забывшийся: «<…> скоро он впал как бы в глубокую задумчивость, даже, вернее сказать, как бы в какое-то забытье, и пошел, уже не замечая окружающего, да и не желая его замечать» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 6]. Он идет делать свою «пробу»[8]; насколько мысли об убийстве

[7] Перевод по: [Седакова, 2020].

[8] Здесь присутствует, может быть, дословная цитата. Думает Раскольников: «Ну зачем я теперь иду? Разве я способен на это?» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 6]. Ср.: «**Но мне почему идти?** И кто такое допустит? / Я не Эней, я не Павел, / **достойным** ни **я себя не сочту**, ни Тот» [Ад, II, 31–33]. Эти слова Данте говорит Вергилию у врат Преисподней. Чтобы удостовериться в состоятельности такого предположения, было бы важно сравнить текст Достоевского с текстом «Комедии», который он читал; также, если допустить эту гипотезу, надо ответить на вопрос о том, зачем эта отсылка размещена Достоевским именно здесь? Однако хочу отметить, что дальше в тексте, ближе к концу, в словах Порфирия Петровича (о которых будем подробнее говорить ниже), можно еще раз распознавать тему разговора Данте с Вергилием в первых песнях Ада: «А вы великое сердце имейте да поменьше бойтесь. Великого предстоящего исполнения-то струсили? Нет, тут уж стыдно трусить» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 351]. Ср.: «Итак, что же? Почему, почему медлишь? / **Почему малодушие привечаешь в сердце**? Почему не являешь отваги и пыла?» [Ад, II, 121–123]; «**Здесь всякий страх надлежит оставить, / и малодушию здесь надлежит умереть**» [Ад, III, 13–15].

его приближают к смерти, символически показано чуть дальше, в сне о лошадке[9]. В квартире Алены Ивановны появляется впервые утверждение «идти некуда»: «Молодой человек взял их [часы] и до того рассердился, что хотел было уже уйти; но **тотчас одумался, вспомнив, что идти больше некуда** и что он еще и за другим пришел» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 9]. Состояние забывчивости Раскольникова усиливается после этого момента: «Он шел по тротуару как пьяный, не замечая прохожих и сталкиваясь с ними, и опомнился уже в следующей улице» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 10].

Слова «идти некуда» являются центральными в монологе Мармеладова в распивочной и появятся еще неоднократно в романе, переплетаясь с линией, очерченной вопросом «куда идти?». Как это было и для Данте, ответ на этот вопрос (и, следовательно, спасение от тупиковой ситуации) неожиданно открывается для героя спуском вниз, в грязь мира, обитаемого грешниками: в распивочную[10]. Именно здесь Раскольников встречает Мармеладова, через которого судьба молодого человека связывается с судьбой Сони.

Описывая вход в распивочную, Достоевский ставит акцент на направлении движения: «Оглядевшись, он заметил, что стоит подле распивочной, **в которую вход был с тротуара по лестнице вниз, в подвальный этаж**. Из дверей, как раз в эту минуту, выходили двое пьяных и, друг друга поддерживая и ругая, взбирались на улицу. **Долго не думая, Раскольников тотчас же спустился вниз**» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 10]. Голова Раскольникова кружится, «палящая жажда» томит его, его охватывает «внезапная слабость» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 10]: все эти симптомы нетрудно обнаружить также у Данте при посещении разных кругов Ада, в том числе — в момент входа в него. В распивочной, как и в Аду, собирается страшная и хаотичная толпа. Однако положительным знаком того, что здесь — не только произвольно обнаруживаемое исследователем сходство и что за сценой в распивочной можно разглядеть дантовский ад, служит выражение «другой мир», здесь появляющееся впервые[11]:

9 Анализ этого сна см.: [Касаткина, 2015, с. 189–196].

10 О связи «пьянства» и «греха» в «Преступлении и наказании» см.: [Касаткина, 2015, с. 189].

11 Эти слова повторяются настойчиво в романе, в частности, в самом конце романа читаем: «<…> тут начинается новая история <…> постепенного перехода из одного мира в другой <…>» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 422]).

«Раскольников не привык к толпе и, как уже сказано, бежал всякого общества, особенно в последнее время. Но теперь его вдруг что-то потянуло к людям. Что-то совершалось в нем как бы новое, и вместе с тем ощутилась какая-то жажда людей. Он так устал от целого месяца этой сосредоточенной тоски своей и мрачного возбуждения, что хотя одну минуту хотелось ему вздохнуть **в другом мире**, хотя бы в каком бы то ни было, и, несмотря на всю грязь обстановки, он с удовольствием оставался теперь в распивочной» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 11].

В данной цитате можно обнаружить еще один интересный момент: «новое», которое совершается в Раскольникове, знаменуется «жаждой людей», тем, что «его вдруг что-то потянуло к людям». Немало встреч ожидает Раскольникова в течение рассказа, в частности, с кажущимися совсем посторонними людьми, и вопрос о спасении Раскольникова прямо совпадает с вопросом о выходе из его закрытого состояния[12]. Присутствует здесь важнейшая для Достоевского мысль о природе человека, про которую кратко можно сказать словами, через которые писатель определяет Рай: «Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 174][13]. Не останавливаясь здесь на общих моментах и на различиях между авторами, важно подчеркнуть, что путь Данте в «Комедии» также проходит через множество встреч, которые ему даны, чтобы обрести спасение, новую жизнь.

С этой точки зрения знакомство с Мармеладовым значимо для данной темы не только тем, что оно становится для героя началом пути спасения, но также тем, что оно типологически очень близко к встречам, которые происходят с Данте в загробном мире. При входе в распивочную говорилось о толпе, однако, почти незаметно Достоевский освобождает пространство вокруг героя, чтобы сосредоточиться на встрече с одним человеком, который занимает собой всю сцену. Как часто бывает у Данте, между Раскольниковым и Мармеладовым происходит некое взаимное узнавание, они будто тянутся друг к другу: «Он беспрерывно взглядывал на чиновни-

12 На закрытость Раскольникова Достоевский обращает наше внимание с самого начала произведения. Герой «боялся даже всякой встречи, не только встречи с хозяйкой» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 5]. Грех (от которого формируется «долг» перед хозяйкой/душой, см.: [Касаткина, 2015, с. 197]) его разделяет не только с Богом, но также с другими людьми.

13 Комментарий к этой фразе и объяснение ее важности для определения человеческой природы по Достоевскому см.: [Касаткина, 2019, с. 169–174].

ка, конечно, и потому еще, что и сам тот упорно смотрел на него, и видно было, что тому очень хотелось начать разговор» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 12]. За этим узнаванием следует разговор. Обращаясь к Раскольникову, Мармеладов отличает его от всех остальных: «А осмелюсь ли, милостивый государь мой, обратиться к вам с разговором приличным? Ибо хотя вы и не в значительном виде, но опытность моя отличает в вас человека образованного и к напитку непривычного» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 12]. И дальше: «Ибо, сообщая вам историю жизни моей, не на позорище себя выставлять хочу перед сими празднолюбцами, которым и без того все известно, а чувствительного и образованного человека ищу» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 12].

Можно заметить здесь нечто похожее на неоднократное в «Комедии» желание душ открыть свои мысли, рассказать свою историю внезапно обнаруженному среди них живому человеку, Данте. Одна интересная деталь подсказывает (возможно) более точную дантовскую отсылку. Мармеладов смотрит вокруг «как-то привычно и даже со скукой, а вместе с тем и с оттенком некоторого высокомерного пренебрежения, как бы на людей низшего положения и развития, с которыми нечего ему говорить» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 12]. То же самое высокомерное презрение знаменует собой встречу с «тенью великодушного» Фаринаты Дельи Уберти — также сразу отличающего Данте и обращающегося с разговором к нему:

«О Тосканец, что по огненному граду
идешь живым, и речь твоя столь достойна,
благоволи остановится в сем месте.
Твое наречие выдает в тебе
уроженца той благородной родины
коей я, может быть, досадил слишком сильно»
<...>
Уже в лицо ему я вперялся взглядом,
он же взымал грудь и чело,
точно в великом презрении к аду.
[Ад, X, 22–27; 34–36]

Есть еще одна сцена, о которой стоит упомянуть в контексте разговора о встречах в «адской» обстановке. Это — первое явление Сони. Достоевский пишет: «Из толпы, неслышно и робко, протесни-

лась девушка, и странно было ее внезапное появление в этой комнате, среди нищеты, лохмотьев, смерти и отчаяния» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 143]. Она ангел, знамение другого, высшего мира: «существо… с огненным пером…» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 150], как скажет после встречи Раскольников Разумихину[14].

Соня и Беатриче очень близки: женщины с ангельскими чертами, за которыми сияет образ Божией Премудрости[15]. Через них происходит спасение героя, в частности, от них для Данте и Раскольникова прозвучит призыв к покаянию. Перед нами многогранные образы, и многие детали у двух писателей могли бы просто совпасть в силу общего культурного пространства и мировосприятия. Одна из таких деталей, например, тот факт, что обе женщины действуют не одни. С одной стороны, в «Комедии» очень четко прослеживается нисходящая до Данте помощь, от Богородицы до Вергилия через св. Луцию и Беатриче [Ад, I, 94–114]; с другой, Достоевский в восклицании Пульхерии Александровны представляет союз матери, сестры и любимой женщины, собранный благодаря усилиям Разумихина: «Да ведь и я с тобой поехать могу, если тебе надо будет. И Дуня; она тебя любит, она очень любит тебя, и Софья Семеновна, пожалуй, пусть с нами едет, если надо; видишь, я охотно ее вместо дочери даже возьму. Нам Дмитрий Прокофьич поможет вместе собраться…» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 397]; именно они «виноваты» в спасении Раскольникова, как он сам утверждает в той же главе: «О, если б я был один и никто не любил меня и сам бы я никого никогда не любил! *Не было бы всего этого*!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 407].

Другая деталь — внезапное появление Сони «среди нищеты, лохмотьев, смерти и отчаяния». Хотя она сама в лохмотьях [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 143], эта грязь ей чужда, она не может ее повредить, как заметит Раскольников при второй встрече: «Весь этот позор, очевидно, коснулся ее только механически; настоящий разврат еще не проник ни одною каплей в ее сердце: он это видел; она стояла перед ним наяву…» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 247].

[14] Для анализа этой сцены и комментария к одежде Сони см.: [Касаткина, 2022]. На вершине Чистилища Беатриче явится в одежде огненного красного цвета и на ней, как на Соне в других сценах, зелёный плащ: «В венке олив, под белым покрывалом, / предстала женщина, облачена / в зеленый плащ и в платье огнеалом» [Чистилище, XXX, 31–33].

[15] Не углубляясь здесь в детали, достаточно вспомнить, с одной стороны, имя Софии Семеновны, с другой — указание Данте о месте пребывания Беатриче в Раю: рядом с Рахилью, символом Мудрости [Ад, II, 101].

Беатриче также появляется впервые в «Комедии» в чуждом ей месте, в аду, и на вопрос Вергилия о том, почему она не побоялась спуститься туда, отвечает: «Я сотворена Богом, по милости его, такой / что ваша скверна меня не коснется / ни пламя сего пожара меня не затронет» [Ад, II, 91-93].

«По крайней мере, долго себя не морочил, разом до последних столбов дошел»

Линия того, что герою «некуда идти», с самого начала связана с вопросом о «воле» героя:

«— Полтора рубля-с и процент вперед, коли хотите-с. — Полтора рубля! — вскрикнул молодой человек. — **Ваша воля**. — И старуха протянула ему обратно часы. Молодой человек взял их и до того рассердился, что хотел было уже уйти; но тотчас одумался, вспомнив, что идти больше некуда и что он еще и за другим пришел» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 9]. Те же слова появляются еще раз при разговоре с Порфирием Петровичем, во второй главе шестой части: «Не беспокойтесь, голубчик; **ваша воля да будет**»[16]. Не зря вспоминается «Отче наш» («да будет воля твоя»): у героя в течение всего повествования наличествует воля именно как признак божественного образа в человеке.

Вопрос о воле центральный для «Комедии», которая заканчивается достигнутым согласием между волей Данте и волей Бога: «Здесь изнемог высокий духа взлет / но страсть и волю мне уже стремила, / как если колесу дан ровный ход, / Любовь, что движет солнце и светила» [Рай, XXXIII, 142–145]. Можно сказать, что путь Данте — это путь воспитания его свободной воли, которая постепенно становится настоящей свободой. Этому вопросу посвящена особым образом вторая кантика, «Чистилище». В этом втором царстве «человеческий дух очищается / и становится достойным взойти в небеса» [Чистилище, I, 5–6][17]. Спускаясь в Ад, Данте не принимал участие в муках встреченных им душ; подъем же в гору Чистилища это — подвиг, который он совершает с ними. Здесь, с самого начала объявляется, что по загробному миру Данте идет «ища свободу» [Чистилище, I, 71] [18]; или, как он сам говорит душам: «Я вверх иду,

[16] Между этими двумя сильными моментами, еще одна «рифма» прозвучит из уст Разумихина: «Воля твоя, я пойду за тобой!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 208].

[17] Перевод по: [Седакова, 2020].

[18] Перевод по: [Седакова, 2020].

чтоб больше не быть слепым» [Чистилище, XXVI, 58][19]. В конце этой аскетической работы герой становится по-настоящему свободным: он больше не грешит, то есть, не промахивается в определении того, что ему нужно[20]. Как говорит ему Вергилий при достижении Земного Рая на верху горы: «Я вел тебя, прибегая к уму и уменью / теперь проводником возьми себе собственное желанье / в прошлом тесные пути, в прошлом отвесные // <...> // Не жди от меня больше ни слова, ни знака; / свободна, пряма и здорова твоя свободная воля, / и плохо было бы ее не слушать: / посему прими от меня власть над собой, корону и митру» [Чистилище, XVII, 130–132; 139–142][21].

Успешный путь Данте по Чистилищу разными нитями связан и сопоставлен с путем гибнущего Одиссея, о котором Данте рассказал в XXVI песне Ада. Одиссей принимает решение идти дальше Геркулесовых столбов, того предела, «за который заходить не должно» [Ад, XXVI, 109]. Он доплыл до острова, в котором читатель узнает гору Чистилища, однако ему не дано было попасть туда, как он сам рассказывает: «<...> / смерч, поднявшийся от новой земли, / сотряс переднюю часть судна // Три раза перекрутил его вместе с водами / на четвертый — задрал корму вверх, / а нос погрузил, как было Ему угодно // и наконец море над нами сомкнулось» [Ад, XXVI, 138–142]. Отсылка к Геркулесовым столбам (к «преступлению» Одиссея, который буквально *переступает* — главный глагол в вопросе Раскольникова: «Смогу ли я **переступить** или не смогу!») появляется два раза в разговоре Порфирия Петровича с Раскольниковым. Первый раз следователь относит слова о столбах к себе: «Ну вот, Родион Романыч, таким-то вот образом я и дошел до последних столбов, да как стукнулся лбом, и опомнился» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 346]. Дальше, Порфирий Петрович повторяет это выражение, в этот раз относя его к Раскольникову. Этими словами начинается удивительный отрывок текста с точки зрения возможных дантовских аллюзий.

19 Перевод мой. — *К.К.*

20 Редко где так ясно, как в «Комедии» и в «Преступлении и наказании», было показано, что проблема греха — это вопрос о промахе человека (на греческом «грех» это ἡ ἁμαρτία, то есть буквально «промах») в определении себя, своих «настоящих размеров». О богословии греха в «Преступлении и наказании» см.: [Касаткина, 2020, с. 184–195]. В «Комедии» главным образом посвящены вопросу о свободной воле человека и о грехе как о промахе песни XVI–XVII–XVIII Чистилища (они находятся прямо в центре произведения). О Чистилище как пространстве воспитания свободы см.: [Седакова, 2020, с. 26–28].

21 Перевод по: [Седакова, 2020].

Перевожу отрывок полностью, чтобы потом его комментировать по частям:

> «Совсем не такой подлец! По крайней мере, долго себя не морочил, **разом до последних столбов дошел**. Я ведь вас за кого почитаю? Я вас почитаю за одного из таких, которым **хоть кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей, — если только веру иль Бога найдет**. Ну, и найдите, и будете жить. Вам, во-первых, давно уже **воздух переменить надо**. Что ж, **страданье тоже дело хорошее. Пострадайте**. Миколка-то, может, и прав, что страданья хочет. Знаю, что не веруется, — а вы лукаво не мудрствуйте; отдайтесь жизни прямо, не рассуждая; не беспокойтесь, — **прямо на берег вынесет и на ноги поставит. На какой берег?** А я почем знаю? Я только верую, что вам еще много жить. Знаю, что вы слова мои как рацею теперь принимаете заученную; да, может, после вспомните, пригодится когда-нибудь; для того и говорю. Еще хорошо, что вы старушонку только убили. А выдумай вы другую теорию, так, пожалуй, еще и в сто миллионов раз безобразнее дело бы сделали! Еще Бога, может, надо благодарить; почем вы знаете: может, вас Бог для чего и бережет. А вы великое сердце имейте да поменьше бойтесь. Великого предстоящего исполнения-то струсили? Нет, тут уж стыдно трусить[22]. Коли сделали такой шаг, так уж крепитесь. **Тут уж справедливость. Вот исполните-ка, что требует справедливость**. Знаю, что не веруете, а, ей Богу, жизнь вынесет. Самому после слюбится. **Вам теперь только воздуху надо, воздуху, воздуху!** Раскольников даже вздрогнул. — Да вы-то кто такой, — вскричал он, — вы-то что за пророк? С высоты какого это спокойствия величавого вы мне премудрстаующие пророчества изрекаете? — Кто я? **Я поконченный человек, больше ничего. Человек, пожалуй, чувствующий и сочувствующий, пожалуй, кой-что и знающий, но уж совершенно поконченный. А вы — другая статья: вам Бог жизнь приготовил** (а кто знает, может, и у вас так только дымом пройдет, ничего не будет). Ну что ж, что вы **в другой разряд людей перейдете**? Не комфорта же жалеть, вам-то с вашим-то сердцем? Что ж, что вас, может быть, слишком долго никто не увидит? **Не во времени дело, а в вас самом**» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 351].

[22] Комментарий к этим словам см. в сноске №7.

Прежде всего, обратим внимание, за кого Порфирий Петрович почитает Раскольникова: «за одного из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей, — если только веру иль Бога найдет». В недавней статье об образах Наполеона и Магомета в «Преступлении и наказании», Н.Н. Подосокорский напомнил, как в «Комедии» последний размещен среди зачинщиков раздоров, и отметил: «Фамилия героя “Преступления и наказания” — Раскольников — и совершаемое им топором двойное убийство старухи-процентщицы Алёны Ивановны и ее сводной сестры Лизаветы приобретают дополнительный пародийный смысл при прочтении фрагмента из Данте, в котором описывается чудовищная расправа над Магометом и ему подобными» [Подосокорский, 2022, с. 95–96]. Слова Порфирия Петровича подтверждают возможность осознанной отсылки к дантовскому Магомету при составлении образа Раскольникова. В тексте Данте не только описана вертикальная рана Али, которому «весь череп надвое рассажен» (на что обращает внимание Подосокорский в статье); при описании образа Магомета речь идет буквально о «вырезанных кишках»:

> Даже бочка, утратив в днище доску, среднюю или боковую
> не зияет так, как увиденный мною некто,
> рассеченный от подбородка до места, откуда пускают ветры
>
> меж ногами у него свисали кишки,
> наружу был весь по́трох, как и скверный мешок,
> где то, что проглочено, делается дерьмом.
> [Ад, XXVIII, 22–27]

Порфирий Петрович таким образом предсказывает Раскольникову мучение, предназначенное Данте для зачинщиков раздоров (расколов) именно в том виде, в котором оно осуществляется для Магомета, которому Раскольников хотел подражать. Однако же следователь добавляет важную деталь: Раскольников «будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей, — если только веру иль Бога найдет». Души Чистилища согрешили не меньше душ Ада, и страдают не сильно меньше их, но их страдание — совершенно другого рода, потому что они знают, что через него они приобретут вечное счастие в созерцании Бога. Это — их главная характеристика, о которой говорит Вергилий в самом начале произведении: «<...> / увидишь

и тех, кто радуется / среди огня, ибо чает приобщиться / однажды к сонму блаженных» [Ад, I, 118–120].

Второй элемент, на который стоит обратить внимание — слова о береге (слово, на которое Достоевский обращает внимание следующим за ним вопросом: «На какой берег? А я почем знаю?»[23]), где жизнь «поставит на ноги» Раскольникова. Путь Данте из Ада до берега Чистилища проходит через полный поворот Данте в утробе земли (см. [Ад, XXXIV, 76–96]). Перемена воздуха, которую так настойчиво Порфирий желает Раскольникову — один из первых признаков нового царства: «Сладостный цвет восточного сапфира, / собираясь в ясном пространстве / среды, прозрачной вплоть до первого круга, / вернул глазам моим наслажденье, / едва я вышел из мертвого воздуха, / сдавившего мне глаза и грудь» [Чистилище, I, 13–18].

Если принять гипотезу, что «берег» Раскольникова и есть «берег» Чистилища, можно попробовать провести еще несколько линий. То, что обещается Раскольникову в остроге — именно то, что ожидает души в Чистилище. Страдание как «дело хорошее», которое дается согласно тому, что «требует справедливости», однако: «не во времени дело, а в вас самом» — что напоминает нам о главном правиле пребывания душ в Чистилище: они сами понимают, когда пора подняться дальше в гору, сами созревают до этого сознания. Также, учитывая, что Чистилище — это пути к Раю, совсем по-другому звучат слова: «<…> найдете [Бога], и будете жить»; «<…> в другой разряд людей перейдете <…>» (фраза, которая на первом уровне восприятия должна отсылать читателя к «теории» Раскольникова) и дальше: «<…> вам Бог жизнь приготовил <…>». Последней фразе предшествует самоопределение Порфирия Петровича: «Кто я? Я поконченный человек, больше ничего. Человек, пожалуй, чувствующий и сочувствующий, пожалуй, кой-что и знающий, но уж совершенно поконченный. А вы — другая статья». Встает вопрос — не стоит ли здесь за Порфирием Петровичем одна из фигур честных язычников, которые знаменуют собой начало Чистилища: Вергилий, который будет сопровождать поэта до вершины, или же охрана горы — Катон Утический, честный язычник, умерший за свободу[24].

---

23 О маркерах значимости в текстах Достоевского см. [Касаткина, 2019, с. 34–35].

24 Т.А. Касаткина предполагает, что здесь Порфирий Петрович говорит о себе как о человеке, достигшем конца алхимического делания (см. [Касаткина, 2015, с. 160] и дискуссию после [Корбелла, 2022]). Трудно с этим не согласиться, если обратить внимания на имя героя. Однако, мне кажется, это не отрицает возможность того, что за ним может находиться образ одного из великих язычников «Комедии»: эти два предположения не взаимоисключающие.

В конце романа читатель встречает Раскольникова «на берегу <...> реки» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 410], «в остроге, *на свободе*» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 417]. Оставляя пока в стороне несколько элементов, общих в судьбе Раскольникова и душ в Чистилище, обратим здесь внимание еще на одну деталь. Последняя сцена романа, как и последняя сцена Чистилища — свидание с любимой женщиной у реки. Данте встречает Беатриче в Земном раю, у реки Леты, за которой — Рай. Раскольников в остроге, а за рекой — «свобода», место, где живут «другие люди, совсем непохожие на здешних», где «как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 421]. Образ реки, точнее, ключа, уже появлялся в романе как признак земного-райского бытья: первый раз — во сне об оазисе в Египте [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 56], второй — в предполагаемых грезах каторжника [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 418]. На Соне, как и на Беатриче — зеленый платок.

Любовь воскрешает Раскольникова, как это было с Данте и как это было с Лазарем, в новую жизнь. Этот общий момент был отмечен уже давно[25], однако же после нашего анализа он наполняется новой глубиной. Если хотя бы некоторые из предложенных нами элементов реально были расставлены автором, чтобы сблизить путь своего героя с путем Данте, то надо предположить, что знание «Комедии» у Достоевского — это не только сильное впечатление от живых образов Ада, но прежде всего — глубокое переживание ее сокровенного смысла.

Список литературы

1. Анциферов, 2009 — *Анциферов Н.П.* Проблемы урбанизма в русской художественной литературе / сост., подгот. текста, послесл. Д.С. Московской. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 584 с.

Дело не только в том, что алхимический подтекст не чужд «Комедии», но и в уже приведенных словах Вергилия в конце Чистилища, которые, однако, сейчас лучше прочитать в оригинале: «Tratto t’ho qui con ingegno e con arte / lo tuo piacere omai prendi per duce; / fuor se’ de l’erte vie, fuor se’ de l’arte» [мой подстрочный перевод: «Я вел тебя умом и искусством, / теперь проводником возьми себе собственное желанье / ты уже вышел (прошел?) из тесных путей, ты уже вышел (прошел?) из искусства»]. С точки зрения «arte», Данте в Земном Раю, как и Вергилий, как и Катон — «конченный» человек. Однако Данте уже «вне» этих путей: в отличие от двух великих язычников, для Данте после Чистилища путь только начинается — впереди весь Рай, новая жизнь.

[25] «Достоевский заканчивает свой роман, как и Данте свою поэму, обращением к абсолютной любви» [Анциферов, 2009, с. 489].

2. Бужор, Шевченко, 2022 — *Бужор Е.С., Шевченко О.В.* О мотивах ада, чистилища и рая в творчестве Ф.М. Достоевского // Гуманитарные науки. Вестник Финансового университета. 2022. №12 (2). С. 75–83. https://doi.org/10.26794/2226-7867-2022-12-2-75-83

3. Данте, 1967 — *Данте Алигьери.* Божественная комедия / пер. М. Лозинского. М.: Наука, 1967. 655 с.

4. Данте, 2021 — *Данте Алигьери.* Божественная комедия. Ад / подстроч. пер. Г.Д. Муравьевой. М.: Пробел-2000, 2021. 608 с.

5. Дмитревская, 2013 — *Дмитревская Л.Н.* Пейзаж в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и Наказание» как возможная аллюзия на «Божественную Комедию» Данте // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2013. Т. 1. № 76. С. 103–106.

6. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

7. Захаров, 2022 — *Захаров В.Н.* Госпитальные сцены в «Записках из Мертвого Дома» Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2022. Т. 20. № 2. С. 304–323. https://doi.org/10.15393/j9.art.2022.11083.

8. Капилупи, 2021 — *Капилупи С.* Средневековая и дантовская вера в высшую справедливость, современные труды и парадоксы искупления у Достоевского: о не случайном пересечении двух великих юбилеев // Вестник Русской Христианской Гуманитарной Академии. 2021. Т. 22. № 4–1. С. 203–213.

9. Касаткина, 2015 — *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

10. Касаткина, 2019 — *Касаткина Т.А.* Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания / под ред. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2019. 336 с.

11. Курган, 2015 — *Курган М.Г.* Дантовская концепция ада в творческой перцепции Ф.М. Достоевского // Имагология и компаративистика. 2015. № 1 (3). С. 160–176.

12. Курган, 2021 — *Курган М.Г.* Дантовские образы ада в «Записках из мертвого дома» Ф.М. Достоевского // Имагология и компаративистика. 2021. №15. С. 31–52. https://doi.org/10.17223/24099554/3/10

13. Ланда, 2020 — *Ланда К.* «Божественная Комедия» в зеркалах русских переводов. СПб.: Изд-во РХГА, 2020. 644 с.

14. Подосокорский, 2022 — *Подосокорский Н.Н.* Религиозный аспект наполеоновского мифа в романе «Преступление и наказание»: образ «Наполеона-пророка» и мистические секты русских раскольников-почитателей Наполеона // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 89–143. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-89-143

15. Седакова, 2020 — *Седакова О.А.* Перевести Данте. М.: ИД Ивана Лимбаха, 2020. 128 с.

16. Aloe, 2016 — *Aloe S.* Etica e letteratura in Dante e in Dostoevskij (appunti per un confronto) // Lectura Dantis Scaligera 2009-2015 / ed. E. Sandal. Roma-Padova: Antenore, 2016. С. 231–250.

17. Chiavacci-Leonardi, 2015 — *Dante Alighieri.* La Divina Commedia. Vol. 1: Inferno. / A cura di A.M. Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2015. CL-3367 p.

Список аудиозаписей

1. Касаткина, 2022 — *Касаткина Т.А.* Одеяние в «Преступлении и наказании». Доклад // «“Преступление и наказание”: современное состояние изучения»: Международная конференция, 1–3 марта 2022 г. День первый. URL: https://www.youtube.com/watch?v=-1dAttmNSQnM&t=3s (дата обращения: 27.07.2022).

2. Корбелла, 2022 — *Корбелла К.* «Раскольников тотчас же спустился вниз»: О возможном присутствии Данте в «Преступлении и наказании». Доклад // «“Преступление и наказание”: современное состояние изучения»: Международная конференция, 1–3 марта 2022 г. День второй. URL: https://www.youtube.com/watch?v=EHmLzH5eoRo&t=16486s (дата обращения: 27.07.2022).

References

1. Antsiferov, N.P. *Problemy urbanizma v russkoi khudozhestvennoi literature* [*The Problem of Urbanism in Russian Literature*]. Ed. by D.S. Moskovskaya. Moscow, IWL RAS Publ., 2009. 584 p. (In Russ.)

2. Buzhor, E. S., and O. V. Shevchenko. “O motivakh ada, chistilishcha i raia v tvorchestve F.M. Dostoevskogo” [“About the Motives of Hell, Purgatory, and Paradise in the Works of F.M. Dostoevsky”]. *Gumanitarnye nauki. Vestnik Finansovogo universiteta*, vol. 12, no. 2, 2022, pp. 75–83. (In Russ.) https://doi.org/10.26794/2226-7867-2022-12-2-75-83

3. Dante Alighieri. *Bozhestvennaia komediia* [*The Divine Comedy*]. Trans. by M. Lozinskii. Moscow, Nauka Publ., 1967. 655 p. (In Russ.)

4. Dante Alighieri. *Bozhestvennaia komediia. Ad* [*The Divine Comedy. Hell*]. Trans. by G.D. Murav’eva. Moscow, Probel-2000 Publ., 2021. 608 p. (In Russ.)

5. Dmitrevskaia, L.N. “Peizazh v romane F.M. Dostoevskogo ‘Prestuplenie i Nakazanie’ kak vozmozhnaia alliuziia na ‘Bozhestvennuiu Komediiu’” [“Landscape in the Novel by F.M. Dostoevsky *Crime and Punishment* as Potential Allusion on the *Divine Comedy* by Dante”]. *Izvestiia Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, vol. 1, no. 76, 2013, pp. 103–106. (In Russ.)

6. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

7. Zakharov, V.N. “Gospital’nye stseny v ‘Zapiskakh iz Mertvogo Doma’ Dostoevskogo” [“Hospital Scenes in Dostoevsky’s *Notes from a Dead House*”]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, vol. 20, no. 2, 2022, pp. 304–323. (In Russ.) https://doi.org/10.15393/j9.art.2022.11083

8. Kapilupi, S. “Srednevekovaia i dantovskaia vera v vysshuiu spravedlivost’, sovremennye trudy i paradoksy iskupleniia u Dostoevskogo: o ne sluchainom peresechenii dvukh velikikh iubileev” [“Medieval and Dantovian Belief in Higher Justice, Modern Fatigue and Paradoxes of Redemption in Dostoevsky: About the not Accidental Crossing of Two Great Anniversaries”]. *Vestnik Russkoi Khristianskoi Gumanitarnoi Akademii*, vol. 22, no. 4–1, 2021, pp. 203–213. (In Russ.)

9. Kasatkina, T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom: dvusostavnyi obraz v proizvedeniiakh Dostoevskogo* [*The Sacred in the Ordinary: the Two-Folded Image in the Works of F.M. Dostoevsky*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. 528 p. (In Russ.)

10. Kasatkina, T.A. *Dostoevskii kak filosof i bogoslov: khudozhestvennyi sposob vyskazyvaniia* [*Dostoevsky Philosopher and Theologian: the Artistic Way of Expression*]. Moscow, Volodei Publ., 2019. 336 p. (In Russ.)

11. Kurgan, M.G. "Dantovskaia kontseptsiia ada v tvorcheskoi perpetsii F.M. Dostoevskogo" ["Dante's Conception of Hell in Dostoevsky's Creative Search"]. *Imagologiia i komparativistika*, no. 1 (3), 2015, pp. 160–176. (In Russ.)

12. Kurgan, M.G. "Dantovskie obrazy ada v 'Zapiskakh iz mertvogo doma' F.M. Dostoevskogo" ["Dante's Inferno in *Notes from a Dead House* by F.M. Dostoevsky"]. *Imagologiia i komparativistika*, no. 15, 2021, pp. 31–52. (In Russ.) https://doi.org/10.17223/24099554/3/10

13. Landa, K. *"Bozhestvennaia Komediia" v zerkalakh russkikh perevodov* [*The* Divina Commedia *in the Mirror of Russian Translations*]. St. Petersburg, RKhGA Publ., 2020. 644 p. (In Russ.)

14. Podosokorsky, N.N. "Religioznyi aspect napoleonovskogo mifa v romane 'Prestuplenie i nakazanie': obraz 'Napoleona-proroka' i misticheskie sekty russkikh raskol'nikov-pochitateli Napoleona" ["The Religious Element of the Myth of Napoleon in the Novel *Crime and Punishment*: The Image of "Napoleon-Prophet" and the Mystic Sects of Russian Schismatics, Worshippers of Napoleon"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (18), 2022, pp. 89–143. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-89-143

15. Sedakova, O.A. *Perevesti Dante* [*Translating Dante*]. Moscow: Ivan Limbakh Publ., 2020. 128 p. (In Russ.)

16. Aloe, Stefano. "Etica e Letteratura in Dante e in Dostoevskij (Appunti per un confronto)." *Lectura Dantis Scaligera 2009-2015*, ed. by E. Sandal, Antenore, 2016, pp. 231–250. (In Italian)

17. Chiavacci-Leonardi, Anna Maria, editor. *La Divina Commedia.* Vol. 1: Inferno. Milano: Mondadori, 2015. CL-3367 p. (In Italian)

Reference list of audio entries

1. Kasatkina, T.A. "Odeianie v 'Prestuplenii i nakazanii'. Doklad" ["Clothing in *Crime and Punishment*. Report"]. *"Prestuplenie i nakazanie": sovremennoe sostoianie izuchenia* [Crime and Punishment: *Current State of Research*], International Conference, 1–3 March 2022. Day 1. URL: https://www.youtube.com/watch?v=1dAttmNSQnM&t=3s Accessed 27 July 2022. (In Russ.)

2. Korbella, K. "'Raskol'nikov totchas zhe spustilsia vniz': O vozmozhnom prisutsvii Dante v 'Prestuplenii i nakazanii'. Doklad" ["'Raskolnikov Immediately Went Down': About the Possibility of Dante's Allusions in *Crime and Punishment*. Report"]. *"Prestuplenie i nakazanie": sovremennoe sostoianie izuchenia* [Crime and Punishment: *Current State of Research*], International Conference, 1–3 March 2022. Day 2. URL: https://www.youtube.com/watch?v=EHmLzH5eoRo&t=16486s Accessed 27 July 2022. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 25.07.2022
Одобрена после рецензирования: 27.07.2022
Принята к публикации: 28.07.2022
Дата публикации: 25.09.2022

The article was submitted: 25 July 2022
Approved after reviewing: 27 July 2022
Accepted for publication: 28 July 2022
Date of publication: 25 Sept. 2022

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 3 (19), 2022.
Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2=411.2)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-37-47
https://elibrary.ru/EVDNXP



© 2022. Винченцо Риццо
философская ассоциация «Прологос», Вербания, Италия

Дрожать/трепетать перед Судьбой

© 2022. Vincenzo Rizzo
Philosophical association Prologos, Verbania, Italy

Trembling in Front of the Destiny

Информация об авторе: Винченцо Риццо, доктор философских наук, член и научный сотрудник философской ассоциации «Прологос», Фьюметта, д. 8, 28922 г. Вербания, Италия.
E-mail: auravince@gmail.com

Аннотация: Для Достоевского у истоков философии находится мистический трепет, а не удивление. Трепет, дрожь — это не страх или мука, а рана и слабость, присущие человеческому состоянию. Это знак нашей онтологической зависимости. В романе «Преступление и наказание» термин «дрожь» встречается много раз. Он разрушает замкнутость «я» и открывает потребность в другом. Дрожь открывает Раскольникову путь к внутренним переменам. Соня дрожит за него перед лицом судьбы, потому что хочет для него спасения. Она взволнованно читает отрывок из Евангелия о Лазаре. Дрожащая Соня словами Иисуса просит его выйти из темноты пещеры, из ниоткуда. Ее дрожь заставляет молодого человека осознать всю серьезность того, что он сделал. Она становится свидетелем того, что мы нуждаемся в другом, чтобы не превратиться в ничто. Есть и те, кто не трепещет за других, потому что слеп и обращен против жизни, как Свидригайлов или Ставрогин. Свидригайлов, разрушив жизнь других людей и невинного ребенка, убивает себя. Поэтому пожелание, обращенное к каждому — трепетать за свою судьбу и судьбу всего мира. Осознание своей хрупкости ведет нас к истине жизни.

Ключевые слова: Мистический трепет, дрожь, Судьба, спасение, процесс, онтологическая зависимость, состояние человека, солидарность.

Для цитирования: *Риццо В.* Дрожать/трепетать перед Судьбой // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19). С. 37–47. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-37-47

Information about the author: Vincenzo Rizzo, PhD in Philosophy, member and researcher of the philosophical association Prologos, via Fiumetta 8, 28922 Verbania, Italy.

E-mail: auravince@gmail.com

Abstract: For Dostoevsky at the beginning of philosophy there is the mystical tremor not the wonder. The tremor is not fear or torment, but the wound of our weak human condition. Is a sign of our ontological dependence. In *Crime and Punishment,* the term tremor occurs many times. It breaks the closure of the self and reveals the need for the other. The tremor opens the way for Raskolnikov to inner change. Sonia trembles for him in the face of destiny because she wants salvation for him. She reads with emotion the passage from the Gospel about Lazarus. Sonia trembles and with the words of Jesus, she asks him to come out of the darkness of the cave and out of nowhere. Her tremor makes the young man become aware of the gravity of what he has done. It becomes the evidence of our need for another, in order not to fall into nothing. There are also those who do not feel the trembling for the others because they are blind and are against the life, like Svidrigailov or Stavrogin. Svidrigailov, after destroying the lives of others and an innocent child, kills himself. For this reason, the wish for everyone is to tremble for their own destiny and for that of the world. The awareness of our fragility guides us to the truth of life.

Keywords: Mystical tremor, Destiny, salvation, process, ontological dependence, human condition, solidarity.

For citation: Rizzo, Vincenzo. “Trembling in Front of the Destiny.” *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 3 (19), 2022, pp. 37–47. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-37-47

1. Дрожь у истоков философии[1]

Для Аристотеля философия происходит из удивления перед бытием. Мы откликаемся на вещи, мир, людей, и в нас зарождаются вопросы: почему? зачем? Такие философы Нового Времени, как, например, Декарт, или современные нам, такие, как Мария Самбрано, также подчеркивали важность удивления в процессе познания. Достоевский, напротив, выводит на первый план другой фактор: дрожь/трепет. Не страх, не ужас и не мучения — категории, в достаточной мере присутствующие в его текстах — но именно дрожь[2].

Дрожь — не просто страх перед угрожающим событием, физиологическая или психологическая реакция на неожиданный и опас-

[1] Статья переведена с итальянского К. Корбелла.

[2] «Познание себя предполагает любовь к себе, любовь к Божественному замыслу о нас, любовь к своей личности как к свободному, вечному и творческому началу. С этой любовью сливается религиозное чувство глубины, мистический трепет перед бесконечностью духа и его божественностью; этот трепет предшествует философскому удивлению» [Evdokimov, 1995, p. 99]. Важны также размышления о дрожи Деррида [Derrida, 2012].

ный факт. Дрожь — открытие структурной уязвимости, смертельной слабости, онтологической зависимости, присущих человеку — всякому вообще человеку. Человек не может не дрожать и делает это с самого начала своей жизни. Первая, непроизвольная дрожь новорожденного, вышедшего из чрева матери, не только естественна и физиологична, но и мистична. Дрожь младенца указывает на первоначальную нашу потребность: быть прикрытыми, защищенными, чтобы не быть нагими. Человек, благодаря дрожи, впервые сталкивается со своим внутренним ликом, со своей потребностью в Ком-то Другом, в необходимой поддержке, чтобы стоять на ногах, чтобы не провалиться в никуда, в пропасть. Дрожь, следовательно, это даже не *appetitus essendi*, жажда бытия, но нечто, более первоначальное: изначальный крик о помощи в человеке/человека/для человека.

2. Дрожь/трепет сердца

Термин «дрожь» встречается во всех произведениях Достоевского, но на мой взгляд он особенно раскрывается и подчеркивается в «Преступлении и наказании». Мы видим прежде всего письмо матери, дрожащее в руках Раскольникова [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 27]. В письме говорится о тяжелой жизни семьи и о ее судьбе. В руках студента дрожит не просто письмо — дрожит все существование его близких. Письмо врывается в жизнь героя, нарушая его одинокую замкнутость в своем внутреннем мире, полном клочков и обрывков мыслей. Кажется, Достоевский здесь наводит нас на мысль, что наши руки призваны аккумулировать трепет других жизней. Жизнь других людей не замкнута в неподвижных, несвязанных между собой и с нами мирах, у нее есть цель. Жизнь других — это письмо, посланное нам, которое мы должны читать с любовью, с участием к их судьбе.

Несмотря на прочитанное письмо, Раскольников снова замыкается в себе, и возвращается к своему ***делу***, к преступлению[3]. Однако сразу после этого мы снова сталкиваемся с дрожью. Она появляется в знаменитом сне о лошадке. В этой связи следует отметить, что сон, с точки зрения Достоевского, касается не бессознательного, а сверхсознательного[4]. В повести «Дядюшкин сон» Достоевский говорит

[3] Интересно заметить, что слово «преступление» заменяется словом «дело», раскрывая, таким образом, что настоящая суть задуманного действия вытеснена из сознания, забыта.

[4] Глядя на ситуацию под таким углом, можно сказать, что не Фрейд читает Достоевского, а гениальный писатель интерпретирует отца психоанализа.

устами своего героя, что сны посылаются нам Богом [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 384], то есть — они затрагивают самую древнюю и первоначальную память человека: память о зависимости. Ребенок в сне Раскольникова, находясь рядом с кабаком, посещаемым сомнительными лицами, весь дрожит, и тесно прижимается к отцу[5]. Он обнаруживает себя в среде, где нет отдельных лиц, а вместо них — бесформенные, однородные тела, которые скоро восстанут все против одного. Это — люди, которые своим насилием заставляют дрожать. Это — целое, которое хочет исторгнуть из себя часть, это — ***подавляющее*** большинство. Все против одного: против бедной лошадки. Подобно людям, которые смеются над юродивой Лизаветой, или подобно детям, которые унижают Илюшу в «Братьях Карамазовых»[6]. Интуиция ребенка предшествует событию. Он оказывается способен почувствовать подлость толпы еще до того, как она убьёт животное. Дрожь ребенка, таким образом, умна, так как она ищет всего в отце. Ребенок отдает себя отцу, полностью доверяется ему, потому что отец может предохранить его от слепого насилия толпы.

Исконная память о дрожи все же не останавливает героя от намерения совершить убийство. В сердце его не укореняется осознание того, что мистическая дрожь лежит в основе отношения с другим, с любым «другим». Студент не может уследить этого в своей памяти. Причина тому внешняя: в Раскольникова проникла идея, что суждение сильнее того, что чувствует наше сердце, что разум обладает юридической и моральной возможностью переопределить реальность.

Герой убежден, что суд рассудка более истинный, чем жизнь, что мораль предваряет онтологию и правее ее[7]. Он судил согласно узкой мере своего разума, и решил, что зло, которое подавляет человечество, уменьшится после смерти старухи. После того, как в его голове вынесен приговор, он продолжает двигаться по наклонной плоскости, которая ведет его к разрушению и духовной смерти. Он игнорирует свою дрожь, когда приготовляет топор, и не чувствует,

---

5 «Встречаясь с ними, он тесно прижимался к отцу и весь дрожал» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 46].

6 Тему «все против одного» можно также обнаружить в «Идиоте» и в «Бесах» (в сцене убийства Шатова). Противоположная ей тема — «один ради всех/за всех» (Митя, отправляющийся в Сибирь для всех, и т.д.).

7 В тексте Достоевского присутствует (хотя и имплицитно, и неструктурированным образом) радикальная критика разума в том смысле, как его понимал Кант.

как бьется его сердце[8]. Дрожь, сопровождающая его[9], — верный признак благой судьбы, которая не хочет его покидать и против которой он совершает насилие. Он считает себя создателем справедливой и законной теории, способной точно рассчитать пользу для человечества. Но его замысел разбивается о тайну жизни. Его план терпит неудачу из-за неожиданного события. На месте преступления появляется невинный человек, сестра старухи-процентщицы, которая тоже дрожит[10]. Дрожь невинной Лизаветы связана не только со страхом смерти, как может показаться на первый взгляд. Это дрожь, которая возражает против самонадеянного замысла и определенности предвидения. Шок — это предупреждение о том, что каждый человек создан для жизни, для благой судьбы, а не для разрушения. Каждый человек состоит из дрожи, которая является основой его существа. И дрожь также показывает, что *mysterium iniquitatis*, тайной беззакония, нельзя управлять, она не может быть подчинена рационалистическому знанию. Однако молодой убийца слеп к дрожи невинных. Как турки или генерал из «Братьев Карамазовых», которые причиняют бессмысленные страдания слабым и беззащитным. Погруженный в бездну небытия, Раскольников не слышит и не видит. Затем, после второго преступления, дрожь сменяется ужасом. Раскольников ощущает себя лишь землей, прахом. Он фактически вошел в совсем другое, не своё измерение, над которым у него нет власти, где у него нет силы. Он подчинен весу, который на него давит[11]. Совершённое зло сильнее, чем то зло, которое, как он думал, он сотворит, чтобы освободить человечество. Короче говоря, зло — это трагическая игра, в которую играет игрок. Оно было подсказано Раскольникову разумным и внешним существом, не имеющим отношения к жизни и основополагающей дрожи[12]. Поэтому Достоевский считает, что, если история может заставить нас дрожать, то есть и нечто, что может заставить дрожать историю. Не только микроисторию Раскольникова, но и макроисто-

[8] «Но сердце не переставало. Напротив, как нарочно, стучало сильней, сильней, сильней...». [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 61].

[9] «<…> но голос не послушался его, прервался и задрожал <…>». [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 62].

[10] «Увидав его выбежавшего, она задрожала как лист, мелкою дрожью, и по всему лицу ее побежали судороги <…>». [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 65].

[11] Его преследует призрак старухи. «Сердце его стеснилось, ноги не движутся, приросли...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 213].

[12] Раскольников, как ни странно, слышит собственные мысли, произнесенные другими людьми, во время разговора в трактире.

рию Наполеона и других высокопоставленных людей, считающих, что они могут обойти закон. На самом деле, человеческие замыслы, пусть даже и добрые, не выдерживают ударов времени, неожиданностей и того, что, будучи зависимым от слишком многих факторов, не поддается расчету и прогнозу. Достоевский не случайно подарил Огареву, который информировал его о происходящем на конгрессе мира в Женеве, первую часть «Преступления и наказания»[13].

Как утверждал Шестов, политика, как и мораль, должна уступить место онтологии, которая напоминает нам, что смерть, всякая смерть, произошедшая по чьему-либо замыслу, не естественна, а противоестественна и сверхъестественна. Поэтому всякая идеология, способная только на суд и обвинение другого, в конце концов сталкивается с реальной жизнью, ***живой жизнью***[14].

Раскольников, благодаря ужасу, а затем и страданию, открывает закон души, от которого никуда не деться. Идеального преступления не существует[15], потому что содеянное остается в сердце и убрать его оттуда нельзя[16]. Душевные терзания, моральные пытки и призраки преследуют его. Он не только вышел за пределы внешнего закона или божественной заповеди, но проигнорировал дрожь, которая есть голос Другого в жизни: свою дрожь и дрожь Лизаветы. Теперь он судит о своей судьбе так: моя жизнь потрачена зря[17].

3. Дрожать за другого

Что может возобновить игру, которая уже закончилась экзистенциальным провалом? Другая дрожь. Иная дрожь, дрожь из иного мира. Дрожь, возникающая нежданно-негаданно у отброса общества, у человека, которого воспринимают как вещь: у Сони. Человеку, который считал себя “право имеющим”, возвращает дрожь женщина, живущая в состоянии ущербности — социальной, челове-

---

13 Об отношениях между ними см.: [Frank, 1998, pp. 336–340].

14 Такие ученые, как Леонид Гроссман и Пьер Паскаль, подчеркивали важность понятия «живая жизнь» у Достоевского.

15 Молодой человек считает, что стабильность и устойчивость разума имеет решающее значение. Он полагает, что можно осуществлять контроль над своим действием и всеми задействованными в нем факторами.

16 Оказывается, тема идеального преступления, которую, как принято считать, ввели Жид, Камю, Мальро, Сартр, появляется еще раньше, в тексте Достоевского. Вклад русского писателя в этом отношении остается непревзойденным.

17 П.А. Флоренский в «Столпе и утверждении истины» напоминает, что термин «судьба» близок к русскому глаголу «судить» [Florenskij, 2010, pp. 530–531].

ческой и т.д. Ее дрожь пробуждает в нем ответную дрожь, которую прежде он в себе глушил, но в этот раз все получается иначе.

Когда Раскольников приходит к Соне, она начинает дрожать от страха, как будто она «перед судьей и решителем своей участи» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 242]. Молодой человек в самом деле осуждает жизнь девушки, напоминает ей о её ране, давит на больное; но напоминая ей о её страдании, он заставляет ее обнаружить причину, по которой она все еще не сорвалась в небытие: эта причина — первоначальная дрожь. Он говорит ей, что правильнее было бы покончить со своим существованием, бросившись головой в воду, чем растрачивать жизнь так, как она. Он, таким образом, продолжает предъявлять свои обвинения: старухе-процентщице, жизни, миру — хотя именно потуги его законнического и рационалистического разума и погрузили его в ничтожество. Но Соня отвечает более серьезным вопросом, продиктованным ответственностью и трепетом за чужую жизнь. Она думает о своей семье, живущей в беспросветной нищете, и спрашивает: «А с ними-то что будет?» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 247].

Соня растрачивала свою жизнь полностью, не сопротивляясь, умирая, чтобы дать возможность другим выжить и жить. И ее тело дрожит от негодования, когда она видит, что ее вера подвергается осуждению, осмеянию, порицанию. Вера для писателя не соткана из мечтаний или иллюзий: она — само тело. Неслучайно после своей жестокой критики молодой человек просит Соню прочитать ему отрывок из воскресенья Лазаря. Но Соне не хватает голоса, она дрожит[18], трепещет при приближении Судьбы истории. Ведь это евангельское событие ставит человека перед Судьбой всего и всех: это голос, который зовет, который вопиет. Соня, в процессе чтения отрывка из Евангелия, раскрывает секрет своей дрожи, древний секрет: она дрожит от любви к другому, ради того, чтобы другой шел ко благу.

Ее голос ломается, дрожит, когда она читает. Не она читает книгу: это — слово, которое читает ее. Соня проживает опыт, переживает происходящее в книге, она видит все это сердцем, она свидетель и очевидец. Она на сцене, она присутствует при происходящем событии. И ее присутствие заметно. Она дрожит и холодеет[19], когда

[18] «Соня развернула книгу и отыскала место. Руки ее дрожали, голосу не хватало» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 250]

[19] «<…> громко и восторженно прочла она, дрожа и холодея <…>». [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 251]

читает: «Лазарь! иди вон». Слово, которое она произносит, не ее: оно больше, чем просто прочтенное, оно сильнее разума. Это — слово неслыханное; это громкий крик Иисуса, который отвечает на вопль умирающих всех времен, на вопль всех, кто умирает на духовном, физическом и психическом уровне. Это – настойчивое приглашение молодому человеку — и всему человечеству — выйти из гроба небытия и войти в новую историю. Крик Судьбы разбивает замкнутую трехмерность человека, открывая высшее измерение, которое входит в мир и в душу, опрокидывая, изменяя ее. Событие, повторившееся в момент чтения, оставляет след в Соне, в которой продолжается лихорадочная дрожь. Однако, молодой человек преуменьшает увиденное событие и сводит его к общности их с Соней судьбы, которую он ощущает. Он говорит ей: «Мы вместе прокляты <…>» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 252]. Но несмотря на это, взяв начало от этого чувства, начинается восхождение из провала небытия.

4. Во взоре другого: спасенная дрожь

Восхождение со дна преисподней возможно, когда человек видит себя во взоре другого. Как в «Алкивиаде» Платона[20], человек познает свою душу, благодаря душе другого; Соня своей тревогой, своим ужасом, отображает для убийцы истинный масштаб того, что он сделал. Ее взгляд не рассеян, а устремлен в глубину души Раскольникова, прозревая его истинную судьбу. И под этим взглядом молодой человек возвращается к самому началу своего разделения с самим собой, к расколу в своем сердце — и к основному вопросу: признать свою онтологическую зависимость или задуматься о создании превосходящей ее морали.

«Смогу ли я переступить или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или *право* имею...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 322]. В темноте сердце возвращается к изначальной, основополагающей дрожи бытия: Соня ведь дрожит всем телом; и просит его покаяться в своем грехе. Интересно, что Достоевский указывает, что Соня дрожит ***вся***. Вся Соня, все ее существо: здесь нет ни картезианского гносеологического дуализма, ни

[20] «Сократ. Следовательно, если глаз желает увидеть себя, он должен смотреть в [другой] глаз, а именно в ту его часть, в которой заключено все достоинство глаза; достоинство это — зрение. Алкивиад. Так. Сократ. Значит, мой милый Алкивиад, и душа, если она хочет познать самое себя, должна заглянуть в душу, особенно же в ту ее часть, в которой заключено достоинство души — мудрость, или же в любой другой предмет, коему душа подобна» [Платон, 133b].

морализма, основанного на необходимости выносить суждение. Ее существо не разделено между телом и душой, над нею не господствует категорический императив. Она занимает позицию полного сопереживания и тотального приятия другого, не медля ни минуты — и не вынося окончательного приговора.

В ней присутствует знание жизненной правды всего, что существует, и это знание заставляет ее чувствовать землетрясение, вызванное идеологическим нигилизмом Раскольникова. Дрожь Сони, таким образом, возвращает Раскольникову его хрупкость и уязвимость, так как отражает в его душе и в его глазах всю серьезность произошедшего.

Иное случается со Свидригайловым, который не чувствует дрожи оскорбленного ребенка, и остается глух даже к воспоминанию об обиженной девочке. Он живет словно в затяжной, раковой болезни, замыкающей его в нем самом. Его жизнь пребывает в глухой слепоте к дрожи другого[21], что и приведет его к окончательной катастрофе. Молодой убийца, наоборот, благодаря участию в нем Сони и крестному знамению, приходит на площадь, вспоминает сказанные ему ею слова, и снова обретает дрожь. Дрожь, которая не оставляет другого выхода, потому что возбуждает в Раскольникове настоятельную потребность окончательного и решительного шага. Он, наконец, возвращается в себя, воссоединяется со своим сердцем, обретает истину о себе. «Он весь задрожал, припомнив это. И до того уже задавила его безвыходная тоска и тревога всего этого времени, но особенно последних часов, что он так и ринулся в возможность этого цельного, нового, полного ощущения. Каким-то припадком оно к нему вдруг подступило: загорелось в душе одною искрой и вдруг, как огонь, охватило всего. Всё разом в нем размягчилось, и хлынули слезы. Как стоял, так и упал он на землю...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 405].

[21] «Эта девочка была самоубийца — утопленница. Ей было только четырнадцать лет, но это было уже разбитое сердце, и оно погубило себя, оскорбленное обидой, ужаснувшею и удивившею это молодое детское сознание, залившею незаслуженным стыдом ее ангельски чистую душу и вырвавшею последний крик отчаяния, не услышанный, а нагло поруганный в темную ночь, во мраке, в холоде, в сырую оттепель, когда выл ветер...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 391]. Ставрогин также остается глухим к крику изнасилованной девочки.

Заключение

После столкновения с глубинным смыслом той дрожи, которая выявляет, что такое есть человек, каждый человек, становятся непонятными критические высказывания Блума о национализме, авторитаризме Достоевского, и тому подобное. [Bloom, 2010, p. 894]. Гениальный русский писатель универсален, потому что он смог сойти в самую глубину человека как никто другой. Он дал нам ощутить в полноте, что дрожь указывает на истину, присутствующую в сердце каждого человека. Она зарождается в обстоятельствах, которые мы не можем предвидеть, которые не подвластны нам, которые высвечивают нашу изначальную слабость. В таких обстоятельствах мы открываем для себя возможность не справиться, провалиться — или соприкоснуться с чем-то/кем-то, выходящим далеко за наши пределы. В такой ситуации мы можем только дрожать: за свою судьбу, за судьбу близких, за всю историю. Дрожь открывает нашим глазам мир, выводит на свет самые недра реальности: глубину нашего бытия, всех и всего. Она делает очевидной и несомненной нашу сотворенность, которая рано или поздно проявится в нашей жизни. Грех, наша преходящая временность, суета и тщеславие наших прожектов, страх потерять тех, кого мы любим, показывают нам, что мы ранены и нуждаемся в поддержке. Дрожь дает нам соприкоснуться с осознанием того, что мы не владеем нашей жизнью и жизнью вообще, подчеркивает тщетность претензий рационалистического, позитивистского или оккультного знания. Те, кто наиболее напряженно ощущает эфемерность пребывания себя и других в мире, и вместе с этим чувствует необходимость не провалиться в небытие, не могут не дрожать перед Судьбой. Неожиданная поврежденность, рана, которую открывает в нас дрожь, возвращает нас в итоге к нашему исконно человеческому состоянию: в мире мы — не правители, а путники в нем на ограниченное время, солидарные с другими существами, подобными нам.

Список литературы

1. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

2. Платон — *Платон.* Алкибиад I. URL: https://classics.nsu.ru/bibliotheca/plato01/alki1.htm (дата обращения: 10.07.2022).

3. Evdokimov, 1995 — *Evdokimov P.* Dostoevskij e il problema del male / tr. it. di E. Confaloni. Roma: Città Nuova, 1995. 304 p.

4. Derrida, 2012 — *Derrida J.* Come non tremare // Lettera Internazionale (111), 2012. Pp. 21–14.

5. Bloom, 2010 — *Bloom H.* Il genio. Il senso dell'eccellenza attraverso le vite di cento individui non comuni / tr. it. di E. Banfi. Milano: Rizzoli, 2010. 945 p.

6. Rolland, 1990 — *Rolland J.* Dostoevskij e la questione dell'Altro / tr. it. di A. Dell'Asta. Milano: Jaca Book, 1990. 184 p.

7. Florenskij, 2010 — *Florenskij P.A.* La colonna e il fondamento della verità. Saggio di teodicea ortodossa in dodici lettere / a cura di N. Valentini. Cinisello Balsamo: San Paolo, 2010. 820 p.

8. Frank, 1998 — *Frank J.* Dostoïevski. Les années miraculeuses (1865–1871) / tr. fr. Aline Weill. Arles: Solin, Actes Sud, 1998. 710 p.

References

1. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

2. Platon. *Alkibiad I* [*First Alcibiades*]. URL: https://classics.nsu.ru/bibliotheca/plato01/alki1.htm Accessed 10 July 2022. (In Russ.)

3. Evdokimov, Pavel. *Dostoevskij e il problema del male*. Tr. it. di E. Confaloni. Roma, Città Nuova, 1995. 304 p. (In Italian)

4. Derrida, Jacques. "Come non tremare." *Lettera Internazionale*, no. 111, 2012, pp. 21–14. (In Italian)

5. Bloom, Harold. *Il genio. Il senso dell'eccellenza attraverso le vite di cento individui non comuni*. Tr. it. di E. Banfi. Milano, Rizzoli, 2010. 945 p. (In Italian)

6. Rolland, Jacques. *Dostoevskij e la questione dell'Altro*. Tr. it. di A. Dell'Asta. Milano, Jaca Book, 1990. 184 p. (In Italian)

7. Florenskij, Pavel A. *La colonna e il fondamento della verità. Saggio di teodicea ortodossa in dodici lettere*. A cura di N. Valentini. San Paolo, Cinisello Balsamo, 2010. 820 p. (In Italian)

8. Frank, Joseph. *Dostoïevski. Les années miraculeuses (1865–1871)*. Tr. fr. Aline Weill. Arles, Solin, Actes Sud, 1998. 710 p. (In French)

Статья поступила в редакцию: 16.05.2022
Одобрена после рецензирования: 24.06.2022
Принята к публикации: 25.07.2022
Дата публикации: 25.09.2022

The article was submitted: 16 May 2022
Approved after reviewing: 24 June 2022
Accepted for publication: 25 July 2022
Date of publication: 25 Sept. 2022

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 3 (19), 2022.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2=411.2)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-48-77
https://elibrary.ru/ERJTFU



© 2022. Татьяна Боборыкина
Санкт-Петербургский Государственный Университет, Санкт-Петербург, Россия

«Преступление и наказание»: Хореография текста и текст хореографии

© 2022. Tatiana A. Boborykina
St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

Crime and Punishment: Choreography of Text and Text of Choreography

Информация об авторе: Татьяна Александровна Боборыкина, кандидат филологических наук, доцент, старший преподаватель Факультета Свободных Искусств и Наук СПбГУ, Санкт-Петербургский Государственный Университет, Университетская набережная, д. 7-9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-8661-3435
E-mail: t.boborykina@spbu.ru

Аннотация: «Преступление и наказание» Достоевского рассматривается не с позиций хореографической постановки, а с точки зрения, условно говоря, «хореографии» самого Достоевского, то есть под углом зрения визуальных пластических метафор, которые составляют закодированный текст романа. Под «хореографией текста» понимается литературное описание тех или иных перемещений, жестов и положений. Под «текстом хореографии» понимается прочтение смысла этих движений. Иными словами — прочтение изображенного действия, как некоего ненаписанного, но иносказательно выраженного текста.

Достоевский часто обращается к визуальности и вместо произнесенных слов, описывает безмолвные действия. Они по-своему символичны и говорят о «внутренних переживаниях, чувствах и мыслях в форме явственно осязаемых событий внешнего мира».

Эскизом к «Преступлению и наказанию» с точки зрения «хореографии текста» в теме двойственности Раскольникова можно назвать повесть «Двойник», где пятая глава представляет запись сложного, динамичного «танца» раздвоения. Как и повесть, роман «Преступление и наказание» о внутренней жизни, о пути одного Раскольникова к Расколь-

никову другому. Этот метафизический путь показан и как путь физический, в преодолении которого противоречивые движения души героя обретают свою видимую пластику.

Кажется, что писатель поистине владеет не только искусством слова, но и подобно хореографу, безмолвно говорит о самом главном на языке движений человеческого тела. Иногда кульминационные моменты главной линии романа прослеживаются в отдельных коротких, но глубоко символичных словах или фразах, а иногда они скорее показаны, чем рассказаны. И именно потому, что смыслы не сказаны напрямую, а кроются в символике слов и движений, они требуют пристального внимания и детальной расшифровки, чему и посвящена эта статья.

Ключевые слова: Достоевский, Пушкин, Стерн, Бальзак, визуальная метафора, метафизика, хореография.

Для цитирования: *Боборыкина Т.А.* «Преступление и наказание»: хореография текста и текст хореографии // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3(19). С. 48–77. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-48-77

Information about the author: Tatiana A. Boborykina, PhD in Philology, Associate Professor, Senior Lecturer, St. Petersburg State University, Universitetskaya Emb. 7-9, 199034 St. Petersburg, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-8661-3435

E-mail: t.boborykina@spbu.ru

Abstract: Here is analyzed Dostoevsky's *Crime and Punishment* not as being translated into choreography, but from the point of view of Dostoevsky's own "choreography" of visualized metaphors of movements, constituting the encoded text of the novel. In the article "choreography of text" means verbal description of various motions, gestures, and positions, whereas "text of choreography" means the way one could interpret their message. In other words, it means the reading of presented visible actions as another unwritten though indirectly expressed text. Dostoevsky often refers to visuality and instead of words he describes silent movements. These movements are symbolic, and they silently speak of inner experiences, emotions, and thoughts, presented in a form of clearly visible events of the external world.

A "sketch" to *Crime and Punishment* from the point of the "choreography of text" in the context of Raskolnikov's doubleness is *The Double*, in which the whole fifth chapter is a recording of a complex, dynamic "dance" of bifurcation. Like the story, the novel concerns the inner life of the main character, the difficult path of one Raskolnikov to the other. This metaphysical path is shown as physically existing, and contradictory movements of the hero's soul gain visibility while going through it.

It seems the writer truly possesses not only the art of the words but also the one of choreography and can speak about the most essential things using body language. Sometimes the culmination points of the leading message of the novel are expressed in short but deeply symbolic words, and at times they are rather shown than spoken. Considering that the actual meanings of the text are not lying on the surface, but are concealed behind symbolic words and movements, these details require close attention and a thorough analyses which the essay is dedicated to.

Keywords: Dostoevsky, Pushkin, Sterne, Balzac, visual metaphor, metaphysics, choreography.

For citation: Boborykina, T.A. "*Crime and Punishment*: Choreography of Text and Text of Choreography." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 3 (19), 2022, pp. 48–77. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-48-77

«балетмейстер, устремляясь за пределы материальной
формы своего искусства, ищет в тех же человеческих
чувствах характеризующие их движения и жесты»
Жан Жорж Новерр

«Движение способно приблизиться
к познанию тайны человеческой души»
Борис Эйфман

«Хореография» (от греческого *choreia* — танец, и *grapho* — пишу) означает искусство описывать танцы, движения с помощью различных знаков; также — искусство сочинения танца, балета и танцевальное искусство в целом. В области психологии и психиатрии «хореография» означает «систематическое использование разных мест для разных видов поведения. Например, сидеть или стоять в разных положениях для сообщения информации, рассказывания историй, ответов на вопросы и т. д.» [Краткий толковый психолого-психиатрический словарь, 2008].

В моем случае, под «хореографией текста» понимается литературный текст, описывающий те или иные перемещения, жесты и положения. Под «текстом хореографии» понимается прочтение смысла этих движений. Иными словами — прочтение изображенного действия, как некоего ненаписанного, но иносказательно выраженного текста. Или, как назвал это В.А. Котельников, говоря о «хореографической словесности» Волынского, раскрывавшего «в философских понятиях метафизические смыслы движений» — «перевод пластических фигур танца в фигуры речи» [Котельников, 2019, с. 111–121].

В контексте статьи, однако, речь пойдет не о балетной сцене, а о «пластических фигурах» внутри литературного пространства, которые также требуют своего перевода в «фигуры речи» и раскрытия своей метафизической природы.

Размышляя о записи движения, нельзя не вспомнить роман Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (“Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman”, 1759–1767), где один из персонажей описывает рукой в воздухе витиеватую линию, заменившую ему рассуждения о свободе неженатого мужчины и появляющуюся в виде рисунка на странице книги. По поводу этого

винтообразного жеста, герой романа, именем которого он назван, замечает: «Тысячи самых замысловатых силлогизмов моего отца не могли бы доказать убедительнее преимущество холостяцкой жизни» [Стерн, 1968, с. 503–504].

В самом деле, английский писатель XVIII века, которого за его новаторства называют предтечей модернизма, придает огромное смысловое значение пластике, жесту. «Сокровенное в облике человека выражается, по Стерну, не в статике, а в изменчивости, мимолетности движения. Важна даже не поза, а переход от одной позы к другой. Взглядом, улыбкой, выражением глаз, движением плеч можно передать гораздо больше, чем словами <...>» [Атарова, 1981, с. 15].

Сергей Эйзенштейн, для которого телесная пластика — одна из составляющих того языка, на котором он говорит как кинорежиссер — приводит в своей книге «Неравнодушная природа» вышеописанный эпизод романа Стерна. Выразившая внутренний импульс линия возникает позже необычным образом — как эпиграф к философскому этюду писателя, с переводов которого Достоевский входил в литературу. Об этом также вспоминает Эйзенштейн: «И кстати же запомним, что Бальзак к изданию 1831 года для своих “Философских романов и рассказов” избрал эпиграфом не более и не менее, как именно ... этот росчерк. Без всяких комментариев, лишь со ссылкой: Sterne, “Tristram Shandy” <...>. Жирным многозначительно змеится этот росчерк на заглавной странице первого тома, открывающегося “Шагреневой кожей”» [Эйзенштейн, 2004, с. 177].

Столь оригинальный эпиграф — как бы материализующий идею — можно рассмотреть и как указание на метод или прием, к которому прибег писатель в своем рассказе о магическом кусочке кожи, сжимающемся буквально на глазах по мере исполнения желаний своего владельца. Замысел свой Бальзак сформулировал так: «<...> написать произведение, которое должно было охватить <...> людей и материальное воплощение их мышления, — словом, изобразить человека и жизнь» [Бальзак, 1951, с. 4].

Идея «материального воплощения мышления» созвучна задачам современной хореографии, рискующей обращаться даже к произведениям Достоевского — через «материю» плоти, или, так сказать, «эфирное тело плоти» [Терц, 1993, с. 14], зримо «материально» воплотить мысль. Речь идет, конечно же, не о таких движениях, которыми как бы лишенные дара речи танцовщики изо всех

сил стараются пересказать сюжет. И не о хореографической пантомиме, которая буквально воспроизводит слово, и которую рискну назвать «импотенцией балетного высказывания». Имеется ввиду такая пластика, которая иносказательно передает не столько текст, сколько подтекст, не сюжет, а его суть, его философию. Небезынтересно отметить здесь, что и история Бальзака, и эпиграф к ней стали основой балета «Шагреневая кожа»[1]. В разные моменты спектакля фигуры артистов, подсвеченные снизу, образуют силуэт знакомой нам линии. Но, пожалуй, главная «линия» балета — партия самой мистической шагрени, которая вязкой гибкостью движений, страстной чувственностью воплощает соблазн и искушение. Помимо этого, пластически визуализируется еще одна мощная тема: не столько Рафаэль владеет таинственной вещью, сколько она владеет им. Эта мысль читается в рисунке, в линиях поддержек, когда, к примеру, стоящая за спиной героя партнерша, обхватывает его длинными руками, как будто берет его в плен. Подобные зримые метафоры, являющиеся художественным способом и формой философского осмысления, порой раскрывают суть произведения ярче и лучше, чем десятки страниц исследований о нем. Именно так действует линия Стерна, так работает и образ магического талисмана в философском этюде французского писателя. Все это можно сравнить с символами сновидений, о которых пишет Эрих Фромм: «Перед вами предстала всего лишь картина, и вы наблюдаете ее менее секунды. И все же эта картина гораздо живее и точнее передает ваше состояние, чем рассказ о нем» [Фромм, 2009, с. 19].

Удивительно созвучна этой мысли, брошенная как бы вскользь фраза Достоевского о том, что «целые рассуждения проходят иногда в наших головах мгновенно, в виде каких-то ощущений, без перевода на человеческий язык» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 12]. Это замечание можно отнести и к фиксации тех или иных пластических движений, которые в художественном мире могут становиться своего рода текстом, не «переведенным на человеческий язык».

Можно сказать, что Достоевский также по-своему воспринял линию Стерна, которая у него, своеобразно преломляясь, передаёт иногда основополагающие, концептуальные идеи. Примеры таких «линий» можно найти в разных произведениях Федора Михайловича. В процессе работы он часто обращался к рисунку, который спосо-

[1] Балет «Шагреневая кожа» (“La Peau de Chagrin”) на музыку Баха, Маллера, Берлиоза. Постановка Александры Астреиной, New Latvian Ballet, 2014.

бен таить в себе целый сгусток мыслей. Недавно мы слышали доклад «О новых находках в изучении рисунков Ф.М. Достоевского» — известного исследователя этой темы К. Баршта (см., например: [Баршт, 1993], [Баршт, 2016]). В докладе речь шла в частности, о зарисовках дубового листа на рукописях к «Преступлению и наказанию». Как выяснилось, это, возможно, связано с темой Наполеона, в армии которого вышивка с контуром такого листа была деталью в отделке мундиров. Возникающий на страницах рабочего текста рисунок производит впечатление наваждения, навязчивой идеи, как всплывающий из подсознания образ. Позволю себе определить его как «план выражения» подсознания одновременно автора и его героя. Это некая нить, протянутая через большую часть романа, о «наполеоновской идее» Раскольникова. При том, что эскизы Достоевского появляются только в его рукописях, в окончательных редакциях есть зарисовки и другого рода, в которых ощутимо стремление к визуальности, «текст» которой лежит за пределами слов. Достоевский, как представляется, именно тот писатель, «кто умеет работать на языке, находясь вне языка, кто обладает даром непрямого говорения» [Бахтин, 1979, с. 289]. Кажется парадоксальным, но в пространстве слова он говорит с читателем, прибегая иногда к языку, которого нет ни в одном словаре — языку движений и жестов, к тому «бездонному, необъятному, символическому языку, который образует произведение и который как раз и является языком множественных смыслов» [Барт, 1989, с. 327].

И все же, какую роль играет телесное движение в художественном мире Достоевского? Понятно, что не только физическую, но и такую, о которой, к примеру, говорит хореограф Борис Эйфман, отмечая, что через движения тела можно рассказать о внутренних невидимых процессах: «Движение способно приблизиться к познанию тайны человеческой души»[2]. Этой мысли хореографа отвечают моменты, когда Достоевский вместо сказанных слов, описывает безмолвные перемещения, жесты... Они по-своему символичны — именно в том смысле, о котором писал Эрих Фромм: «Язык символов — это такой язык, с помощью которого внутренние переживания, чувства и мысли приобретают форму явственно осязаемых событий внешнего мира. <...> Язык символов — это язык, посредством которого мы передаем наше внутреннее состояние так, как если бы

[2] Из неопубликованных дневников 1973–1974.

оно было чувственным восприятием, как если бы оно было чем-то таким, что мы делаем, или чем-то, что делается с нами в окружающем материальном мире. Язык символов — это язык, в котором внешний мир есть символ внутреннего мира, символ души и разума» [Фромм, 2009, с. 14, 19].

В хореографии также внешняя форма становится символом мира внутреннего и в этом балет подобен сновидению, которое «причудливостью формы», — по словам Юнга — «означает нечто совсем иное, нежели его явное содержание» [Юнг, 1991, с. 81]. Или по мысли Фрейда — «При работе сновидения дело, очевидно, заключается в том, чтобы выраженные в словах скрытые мысли перевести в чувственные образы по большей части зрительного характера» [Фрейд, 2003, с. 175].

Вспомним, что с помощью хореографии и в кинематографе раскрывается иногда внутренний мир героя. Один из ярких примеров тому — танцевальный эпизод в экранизации «Белых ночей» Достоевского Лукино Висконти[3], где за счет движений, пластики раскрывается некая «девственная» чистота Мечтателя. Но сновидения, хореография, кино — это все пространства визуальности. Тем интереснее рассмотреть ситуации, когда в пространстве литературы проникновения в области души решаются с помощью описания тех или иных жестов, позиций, положений тела и едва ли не танцевальных фигур.

Немало сказано и написано об общности «Преступления и наказания» и «Пиковой дамы» Пушкина. А «Пиковая дама», помимо всего прочего, и есть те самые «тайны человеческой души» и глубинные области подсознания, которые Фромм определял как «то, что происходит в нашем мозгу помимо, вне работы разума, определяющей наши действия» [Фромм, 2008, с. 36–37].

Повесть Пушкина в целом обладает некоей природой сновидения, или даже того, что можно было бы назвать, пользуясь выражением Эдгара По — «сна во сне»[4]. Тайна трех карт заранее известна герою: они названы до начала истории, когда Германн говорит, что мог бы «утроить», «усемерить» свой капитал и случайно останавливается у какого-то дома. Карты уже названы — утроить, усемерить и дом (часто обозначаемый в гаданиях тузом), оказавшийся домом графини — это уже творящаяся внутри Германна мистерия его

[3] «Белые ночи» (*Le notti bianche*) — художественный фильм, Италия, 1957.
[4] По Э. Стихотворение “A Dream within a Dream”, 1849.

судьбы: «карты, названные ему призраком графини, он как бы предвидел <…> ‘вот, что *утроит*, *усемерит* мой *капитал*’ <…>. В этих словах уже слышится *тройка*, *семерка, туз*. Неудивительно, что старуха именно их и назвала» [Эткинд, 1999, с. 75–76].

Но «утроить, усемерить» — не просто предвидение, это скорее едва уловимый шифр повести, указывающий на то, что тайна трех карт — это, по сути, тайна самой природы человека, его амбиций, желаний, тайна его двойственности, его «внутреннего я», а соответственно, и тайна его судьбы.

Кроме того, нельзя не заметить всю двусмысленную значимость слов Чекалинского, когда в финале игры он произносит: «Ваша дама убита». Здесь обозначена тема «наказания» за «преступление». То, что говорил Бердяев о Достоевском, можно отнести и сюда: «Наказание подстерегает человека в самой глубине его собственной природы» [Бердяев, 1994, с. 59].

«Глубина природы» вскрывается Пушкиным и через символизм движений. Во-первых — сама игра — это расположение карт направо и налево, что и определяет судьбу игрока. Но вспомним письмо Лизаветы Ивановны, которое зачем-то в этой короткой повести подробно описывает план прохода в её комнату, с поворотами направо и налево: «Приходите в половине двенадцатого. Ступайте прямо на лестницу. <…> Из передней ступайте налево, идите все прямо <…> увидите две маленькие двери: справа в кабинет, куда графиня никогда не входит; слева в коридор, и тут же узенькая витая лестница: она ведет в мою комнату» [Пушкин, 1957, с. 336]. Замечу попутно, что указанное время — это тоже линия, здесь — прямая, вертикальная. В другом случае, когда Германн просыпается ночью, «часы показывали без четверти три» [Пушкин, 1957, с. 349] — это уже линия горизонтальная и вместе эти линии образуют крест. Иными словами, время, когда Германн идёт к графине и время, когда графиня приходит к нему — это две «стерновские», но воображаемые линии — закодированная тема судьбы. Итак, придя в дом графини, Германн поначалу идёт в соответствии с планом, описанным Лизаветой Ивановной. Винтовая лестница, явившаяся ему в темноте коридора, также впоследствии предстанет во сне и наяву и перед Раскольниковым, который пройдет по ней в полицейскую контору, как по кругам видения Данте от греха — к покаянию — к свету. Кстати, и у Пушкина неподалеку от этой лестницы вспоминается Данте: «Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца»

[Пушкин, 1957, с. 328]. Далее Германн разворачивается от комнаты Лизаветы Ивановны и идёт назад, таким образом, что заходя в комнату графини, он поворачивает уже не направо, а налево: «Германн пошел за ширмы. За ними стояла маленькая железная кровать; справа находилась дверь, ведущая в кабинет; слева, другая — в коридор. Германн ее отворил, увидел узкую, винтовую лестницу, которая вела в комнату бедной воспитанницы... Но он воротился и вошел в темный кабинет» [Пушкин, 1957, с. 338]. Зачем все эти подробности? Лестница, прямо, налево, направо? Они, безусловно, имеют глубоко символическое значение.

Эти повороты направо и налево, как и вся повесть, о чем было сказано выше, обладают всеми признаками логики сновидений и соответственно этой логике могут и расшифровываться. В «Толковании сновидений» Фрейда, говорится, что «правое» и «левое» в сновидениях обозначает этические критерии. «Когда дорожка поворачивает направо, это значит, что спящий двигается в правильном направлении, а если идет налево — то он *уклоняется от правильного пути*» [Фрейд, 2018, с. 317]. В английском переводе эта мысль звучит более радикально, а именно, что путь налево — это тропа преступления: «The right-hand path always means the path of righteousness and the left-hand one that of crime» [Freud, 1965, p. 393], что прямо соответствует немецкому оригиналу: «Der rechte Weg bedeutet immer den Weg des Rechtes, der linke den des Verbrechens» [Freud], где речь именно о «преступлении» (Verbrechens). И хоть Германн не совершает преступления в прямом смысле, он сворачивает на неверную тропу. Физически зримо, как бы хореографически он на наших глазах «уклоняется от правильного пути» и делает свой выбор, свой «ход»: проходит мимо любви и поворачивает налево — в сторону денег. Это блуждания его души в поисках самого себя, своей «наполеоновской мечты». Но, как и Наполеон, он «обдернулся», пошел не туда и проиграл.

Амбивалентность натуры пушкинского героя, сравнение его с Наполеоном и сам сюжетный треугольник главных героев предвосхищают то, что мы увидим в истории Раскольникова: «Раскольников — духовный брат Германна. Он тоже мечтает о славе Наполеона и убивает старуху» [Белов, 2001, с. 230] — отмечают критики. В книге «Тайный код Достоевского» Юрий Мармеладов пишет: «Но вспомним: ведь сам Раскольников насквозь пропитан немецкой книжностью, да и вид у него такой, что какой-то пьяница в начале

романа называет его “немецким шляпником”». И, затем, в комментарии добавляет: «То немецкое, что есть в образе Раскольникова, в какой-то степени унаследовано им от пушкинского Германна из “Пиковой дамы”» [Мармеладов, 1992, с. 16].

В Германне была эта двойственность натуры: русская страстность и немецкая расчетливость. И в Раскольникове — как в Германне — борются, по крайней мере, два человека, и одна из линий внутреннего водораздела проходит по сферам рационального — эмоционального. Он рационально вывел свою теорию, он посчитал шаги и ступени, сшил петлю для топора, подготовил муляж заклада, забрал какой-то кошелёк и украшения у процентщицы. А импульсивно, эмоционально он отдаёт последние деньги, помогает Мармеладову. Так в книге «Достоевский и Соловьев», Марина Косталевская указывает на противоречие между «арифметически» выведенной справедливостью и бессознательными моральными импульсами Раскольникова: «<...> for Dostoevsky compassion to a large degree represents the very foundation of metaphysical ethics as it exists in Christianity <...>. Raskolnikov “unnoticed,” places on the windowsill of the destitute family’s room some copper coins <...>. He does this unconsciously, obeying the instinctive moral impulse <...>. This image of mystical compassion, the idea of superhuman pity, has nothing in common with the “arithmetic” of justice that Raskolnikov accepts speculatively, yet rejects intuitively» [Kostalevsky, 1997, p. 152–154]. И некоторые из его «нравственных импульсов», движений души, связанных с «метафизической этикой Христианства» выражены в романе чисто физическими действиями, за которыми угадываются движения другого порядка.

Достоевский, подобно Пушкину в «Пиковой даме» порой ведёт себя как хореограф. Эскизом к теме двойственности Раскольникова можно назвать повесть «Двойник», где вся пятая глава представляет запись «хореографии» раздвоения. Как уже говорилось выше, писатель часто прибегает к изобразительности, как правило, закодированной. На самом деле, на этом строится искусство визуального языка кино и тем более балета, где тело становится воплощением духа, а сами движения — текстом хореографа, который зритель должен прочитать или «раскодировать». Разумеется, мы говорим не о том классическом балете, где постоянно повторяемые наборы движений, клише кочуют из постановки в постановку, какой бы сюжет ни лежал в их основе. Речь идет о таком балете, язык которого каждый раз создается как бы заново, каждый раз новая комбинация

поддержек и pas призвана вскрыть ту или иную мысль. «Сцена, если так можно выразиться, — это холст, на котором запечатлевает свои мысли балетмейстер», — писал еще в XVIII веке французский реформатор балета Жан Жорж Новерр [Новерр, 1965, с. 50]. Мы говорим о хореографии, где движение становится движением идей. «Все творчество Достоевского есть художественное разрешение идейной задачи, есть трагическое движение идей» [Бердяев, 1994, с. 24]. Когда-то этой формулой Бердяева — «Трагическое движение идей» я назвала свою статью о постановке Эйфмана «Карамазовы» [Боборыкина, 1996] по роману Достоевского. В таком названии статьи была определенная игра слов, поскольку речь шла о балете, о движении в буквальном смысле. Здесь же я попробую рассмотреть роман «Преступление и наказание» — не с позиций хореографической постановки (хотя тот же Борис Эйфман готовит к выходу балет по этому роману), а с точки зрения, условно говоря, «хореографии» самого Достоевского. Кстати, замечу, что Эйфман задумывался о Достоевском и, в частности, о «Преступлении и наказании» уже почти 50 лет назад и тогда записал в своем дневнике: «Только сейчас для себя как бы заново открываю философию и страсть души Достоевского... Художественное творчество — это мистически иррациональное проникновение в сущность жизненных процессов... роман дает возможность решения современной психологической драмы. Это бездонный кладезь мыслей, идей, эмоций, страстей человеческих»[5].

Итак, 5-я глава «Двойника», представляет собой в основном запись движений. Причем, местами это похоже на указания хореографа на то, как именно нужно исполнять эту партию — начиная с падения Голядкина, его «тоскливой побежки», его внезапных поворотов и т. д. Его бег, смена ритма шагов, резкие остановки, все это — сложная, динамичная, «хореография», зримый «танец» распада личности. Пластическое соло, которое постепенно превращается в «pas de deux» или «дуэт» с самим собой. И это не фантастический вымысел, а именно тот «реализм в высшем смысле, изображающий все глубины души человеческой» [Бахтин, 1979, с. 70], и изображающий в данном случае — через пластику тела.

Моменты «Двойника», где Голядкин оказывается у воды и с «неизъяснимым беспокойством» облокачивается на перила набережной, звучат, или скорее — смотрятся — как иллюстрация,

[5] Из неопубликованных дневников 1973–1974.

а может быть и провокация к известной мысли Карла Юнга: «Тот, кто смотрит в зеркало вод, видит, прежде всего, свое собственное отражение. <...> Идущий к самому себе рискует с самим собой встретиться. Такова проверка мужества на пути вглубь, проба, которой достаточно для большинства, чтобы отшатнуться, так как встреча с самим собой принадлежит к самым неприятным» [Юнг, 1991, с. 111].

Поразительно, как эту идею Юнга и одновременно отсылку к «Двойнику» — намек на двойственность героя «Преступления и наказания» — показал Лев Кулиджанов в своей экранизации (1970) этого романа. В самом начале фильма — еще на титрах — дается бег Раскольникова, когда он, спугнув стаю голубей, выбегает на мост, с которого падает в воду. Он просыпается — это был странный, насквозь символический сон. Но вскоре в реальности он выбегает на тот же мост, и в этот момент — кадр длится, быть может, пару секунд — навстречу ему быстро идет кто-то очень на него похожий. Эта сцена снята не напрямую, а как отражение, что само по себе создает впечатление как бы удвоенной двойственности. На колеблющейся поверхности реки мы видим зеркальную картину: темный силуэт Раскольникова, идущего по мосту направо. Внезапно появляется фигура другого мужчины, который движется навстречу в противоположном направлении. На мгновение их силуэты почти сливаются воедино, и далее каждый из них продолжает свой путь. На мой взгляд, этот едва уловимый, не всегда замечаемый короткий эпизод — один из сильнейших моментов фильма с точки зрения киноязыка. С первых минут Кулиджанов — как и Достоевский в «Двойнике» за счет бессловесной «хореографии» движений — сугубо визуально говорит о том, что в Раскольникове уживаются двое и, как бы отсылает нас к сцене на мосту из 5-й главы, практически цитируя ее на уровне пластики. Режиссер прибегает в этом эпизоде к приему зримой метафоры, на котором строится повесть, написанная, как партитура извивов разорванного сознания. Бесчисленные глаголы — «бежал», «озирался», «споткнулся», позиции «подогнувшихся колен», асинхронность и синхронность с двойником — все это осязаемая болезненность того процесса, который происходит внутри. Это и есть то, о чем говорит Эйзенштейн в эссе «Глагольность метафоры» — то есть когда метафора выражена в действии, движении. Там он, в частности, отмечает, что в «Преступлении и наказании» глагольность метафоры проявляется «в теме биения

совести», показанной с «почти физиологической интенсивностью» [Эйзенштейн, 2000, с. 270].

Как и «Двойник», роман «Преступление и наказание» о внутренней двойственности, о пути одного Раскольникова к Раскольникову другому, подобно той сцене на мосту в фильме Кулиджанова. В письме редактору Достоевский так объяснял замысел своего будущего романа: «Это — психологический отчет одного преступления. <...> есть, кроме того, намек на ту мысль, что налагаемое юридическое наказание за преступление гораздо меньше устрашает преступника, чем думают законодатели, отчасти потому, что он и сам его нравственно требует. <...> Выразить мне это хотелось <...> чтоб была ярче и осязательнее видна мысль» [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 136–137]. Здесь поражает стремление писателя к «осязательности» мысли, резонирующее с идеей «материального воплощения» мысли у Бальзака, взявшего линию Стерна эпиграфом к своему произведению.

Николай Бердяев отмечал, что у Достоевского «все внешнее — город и его особая атмосфера <...> лишь знаки, символы внутреннего, духовного человеческого мира, лишь отображения внутренней человеческой судьбы» [Бердяев, 1994, с. 27]. Эту мысль напрямую можно отнести и к тем зарисовкам ведущих то вверх, то вниз ступеней, которые бесконечно возникают в «Преступлении и наказании». Еще в «Двойнике» именно лестница, по которой герой сначала поднимается, а потом скатывается вниз, служит завязкой к его «раздвоению». Образ лестницы, без сомнения символический и в нем, возможно, закодировано библейское видение Лестницы Иакова, на что косвенно указывает имя героя — Яков. Лестница становится неким кодом: «<...> он почувствовал себя в сенях, в темноте и на холоде, наконец, и на лестнице. <...> он споткнулся, ему казалось, что он падает в бездну <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 137]. Это точка отсчета внутренней драмы Якова Петровича, его падения в «бездну» раскола своей личности. И эта идея дана писателем не описательно, а физически «осязательно». Это тот случай использования метафоры или «переносного значения», когда, «отвлеченное заменяется конкретным; явления порядка нравственного и психического — явлением порядка физического» [Томашевский, 1996, с. 53–56].

В «Преступлении» лестницы множатся и набирают смысловые обороты, где их мотив становится едва ли не ведущим. Исследова-

тельница Луиза Даунер в работе «Раскольников в поисках души» (Raskolnikov — in Search of a Soul) отмечает: «Так неизбежно развивается действие романа, что можно только в итоге осознать, что большинство его как физических, так и психических движений происходит как нисхождение и восхождение по лестнице <...>. Раскольников поднимается и спускается с лестницы по крайней мере 48 раз <...>. Важным фактором, является, однако, то, что моменты напряжений или колебаний характерным образом происходят на лестницах <...>. Лестница имеет несколько символических значений и ассоциаций <...>. Его “Путь” — это буквально путь “вверх” и “вниз”»[6] [Dauner, 1958, p. 200–201].

В романе есть страницы с целыми созвездиями ступеней, его так и хочется назвать «галактикой лестниц». Например, в главе, где происходит убийство, слово «лестница» появляется только на одном развороте 8 раз. И это, очевидно, имеет особый смысл. Если записать схему пути героя вверх и вниз (вспомним концептуальные метафоры «верха» и «низа» Лакоффа [Lakoff, Johnsen, 2003] — высокое, то есть — лучшее, хорошее, добродетельное; низкое — дурное, преступное и т.д.), то в самом начале будет линия вниз — Раскольников спускается по ступеням с мыслями о преступлении. А в финале — его покаянный подъем по винтовой лестнице, на которой для большей убедительности разбросана яичная скорлупа, как дополнительная подсказка о сущности этого движения вверх — намёк на Пасху и воскресение мертвой души Раскольникова. Между этими двумя точками — низом и верхом — будут линии, напоминающие электрокардиограмму — запись пульсации сердца. Эти векторы — то вверх, то вниз — наглядно, «осязательно» передают сложную динамику внутренних состояний героя.

Помимо постоянных смен направлений на лестницах, есть в романе и другие знаковые движения. И в первую очередь это относится к встречам Сони и Раскольникова. Придя к ней первый раз, он все ходил взад и вперед. И, каждый раз, он видел книгу, лежащую на комоде — Новый завет. Это важно — «проходил взад и вперед» — как раскачивающийся маятник от греха к покаянию. Потом «быстро наклонился, и, припав к полу, поцеловал ее ногу» со словами: «Я не тебе поклонился, я всему страданию человеческому поклонился <...>» — тем самым и признавая, и одновременно, едва ли

[6] Здесь и далее перевод мой. — *Т.Б.*

не оправдывая свое преступление. Затем он просит Соню читать ему про воскресение Лазаря. «Раскольников сидел и слушал неподвижно, не оборачиваясь, облокотясь на стол и смотрел в сторону». Этот «взгляд в сторону» говорит об интенсивном процессе собственных размышлений, и, быть может, клубящихся в подсознании сомнениях. И потом второе свидание у Сони. Он должен был объяснить ей, кто убил Лизавету — то есть хотя бы перед ней покаяться. В комнате всего 3 стула, это указание зачем-то нужно Достоевскому, при том, что он подчеркивает: «Во всей этой большой комнате почти совсем не было мебели» — кровать, стул подле нее и еще два плетеных стула. Эти стулья, скорее всего, нужны для того, чтобы подчеркнуть значение момента, когда Раскольников садится на кровать.

Как отмечает Т.А. Касаткина: «Особенность художественного языка Достоевского состоит в том, что он использует деталь-вещь “не по назначению”, не для создания того, что называют “вторичной реальностью” — то есть, вернее, и для этого тоже, но это не есть его окончательная цель, ибо, создав словом вещь, он затем пользуется вещью как словом. Достоевский очень сродни средневековью, знавшему, что мир есть книга и человек призван ее читать. Вещь в мире Достоевского никогда не бывает просто вещью, мир, созданный этим писателем, нуждается в тотальной интерпретации» [Касаткина, 2004, с. 340]. Во «вторичной реальности» комнаты Сони предметы обстановки в самом деле становятся теми «вещами», которыми Достоевский пользуется «как словом».

Сначала он «прошел к столу и сел на стул, с которого она только что встала» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 312]. Соня также присаживается на стул — это пока танец вокруг стульев. Как говорит Выготский применительно к «Гамлету» Шекспира: «Вместо простого движения вперед по сюжетной схеме — нечто вроде танца с движениями сложными» [Выготский, 1987, с. 165].

«Опять он закрыл руками лицо и склонил вниз голову. Вдруг он побледнел, встал со стула, посмотрел на Соню и, ничего не выговорив, пересел машинально на ее постель» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 314]. Все эти стулья, сел, встал, ходил кругами... один день, второй день... И, наконец, он должен признаться, что свершил грех. И, прежде, чем это ляжет в слова, прежде, чем он пойдет в контору, прежде, чем он, в конце концов, признается самому себе, он делает непроизвольное, подсознательное именно «машинальное» движение, которое выражает внутренний толчок в сторону каких-то от-

кровений. Здесь всплывает в памяти и рассказ Мармеладова, когда, вернувшись домой с «заработанными» деньгами, Соня ложится на кровать, а Катерина Ивановна сначала стоит на коленях, целует ноги Сони и в конце ложится рядом с ней — тем самым признавая и свою вину. Затем вспомним приход Сони к Раскольникову. Он хотел предложить ей сесть на диван, но, «вспомнив, что этот диван был слишком “фамильярное” место и служит ему постелью, он поспешил указать ей на стул Разумихина» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 182].

Что же теперь означает это его машинальное движение, или эта «хореография», если вспомнить психологическое ее определение об использовании разных локаций для разных видов поведения? Одна из возможностей прочтения этой пластической метафоры — внутренняя близость Соне, не столько «фамильярность», сколько — интимность, откровенность, исповедальность.

Но, углубляясь в «тотальную интерпретацию», можно пойти и дальше: Раскольников уже готов признать свою вину. В его движении выразился еще скрытый от него самого внутренний порыв. Во всей комнате он выбирает для себя — учитывая, то, что мы и он знаем о Соне — место греха и это начало его пути к признанию, что он грешен, что и он совершил грех. Признание тем более искреннее, чем оно более непроизвольное, «машинальное», идущее не от сознания, не от рационального, а из подсознания, из глубины души. Это только запись траектории движения, но это одновременно траектория внутреннего импульса Раскольникова, говорящая о том, что в нем, быть может, помимо его воли, начинают происходить пока еще глубоко скрытые процессы осознания своего преступления — таков возможный текст этой «хореографии». Это именно тот случай, когда Достоевский как хореограф через движение приближает нас к познанию тайны души своего героя. «За жизнью сознательной у него всегда скрыта жизнь подсознательная, и с нею связаны вещие предчувствия. Людей связывают не только те отношения и узы, которые видны при дневном свете сознания. Существуют более таинственные отношения и узы, уходящие в глубину подсознательной жизни. У Достоевского нет случайностей эмпирического реализма. Все встречи у него — как будто бы нездешние встречи, роковые по своему значению. Все сложные столкновения и взаимоотношения людей обнаруживают не объективно-предметную, “реальную” действительность, а внутреннюю жизнь, внутреннюю судьбу людей» [Бердяев, 1994, с. 18]. Иными словами, говоря о важных, но скры-

тых от внешнего взгляда метаморфозах, Достоевский вновь, как и в «Двойнике» пишет свой текст, как пластическую идеограмму, создавая сложную по составу овеществленную, буквально телесную метафору. «Метафора и есть одна из таких составных идеограмм, с чьей помощью мы придаем отвлеченным и труднодоступным предметам особое существование. <...> Но как бы ни называть плоды деятельности сознания разумом или душой, — они все-таки неотделимы от тела: пытаясь думать о них как об особых сущностях, мы неизбежно подыскиваем им телесное воплощение. Скольких усилий стоило человеку выделить в чистоте эту внутреннюю психическую сущность, которая заброшена в чуждый ей материальный мир и наделена собственной силой чувства и предвосхищения! История личных местоимений развернет перед нами череду подобных усилий, показывая, как в долгом продвижении от внешнего к внутреннему формируется понятие “я”. Сначала вместо “я” говорят “моя плоть”, “мое тело”, “мое сердце”, “моя грудь”. Мы еще и теперь, с ударением произнося “я”, прижимаем руку к груди, — остаток древнего телесного представления о личности». [Ортега-и-Гассет, 1991, с. 211–212].

Еще раз хочу подчеркнуть «машинальность», импульсивность физического движения Раскольникова, за которым угадывается внутренний импульс, бессознательное движение в сторону покаяния. Как отмечает Аким Волынский: «Он покаялся невольно, бессознательно, по наитию внутренних импульсов <...>» [Волынский, 2011, с. 17].

Все большую значимость приобретают движения в финальной главе и в Эпилоге. Некоторые из них «рифмуются» с более ранними эпизодами, связывая в единую логическую нить основные идеи романа. В сопоставлении этих «повторяющихся» эпизодов можно уловить их, на первый взгляд незаметную, тонкую связь, которая не «непосредственно в словах» а как-то иначе передает суть. Л.Н. Толстой утверждал: «<...> каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения» [Толстой, 1984, с. 784].

Вспомним, что, когда Раскольников уходит от Сони, которой он обещал и перекреститься, и помолиться, он вдруг опять начинает

сомневаться и в этот момент — как и в начале романа — он спускается вниз по лестнице: «<...> одно язвительное и бунтующее сомнение вскипело в душе его. "Да так ли все это? — опять-таки подумал он, сходя с лестницы, — неужели нельзя еще остановиться и опять все переправить... и не ходить?" Но он все-таки шел» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 404]. Здесь каждое физическое действие, даже только желание остановиться — есть одновременно действие его сознания, его сердца и ума. Достоевский именно «показывает» тот сложный круговорот, который происходит на нравственном пути его героя. А пока он «жадно осматривается направо и налево», он внутренне еще на перепутье.

По дороге в контору для признания, «с ним вдруг произошло одно движение, одно ощущение овладело им сразу, захватило его всего — с телом и мыслью» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 405]. Неудивительно, что Достоевский говорит об ощущении, как о «движении» и подчеркивает, что оно захватывает и мысль, и тело — как намек на возможность увидеть в пластике глубоко внутренний процесс. Раскольников вспоминает слова Сони о том, чтобы он на перекрестке поклонился народу и поцеловал землю, что он и сделал и даже упал и слезы хлынули у него. И его опять, как и в начале романа, принимают за пьяного: «Ишь нахлестался!», — замечает какой-то парень и раздается смех толпы [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 405]. Напомню, что когда он бредет, как пьяный после убийства, кто-то кричит ему: «Ишь нарезался!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 70]. Как отмечает Т.А. Касаткина: «Когда Раскольников возвращается в свою каморку после совершения преступления, ноги его еле держат и его качает. Ему кричат: "Нарезался!" В узком ситуативном контексте слово это обозначает: "Напился". Но в романе "Преступление и наказание" слово начинает звучать как обличение, как указание на только что совершенное героем преступление, хотя те, кто кричат, об этом смысле слова ничего не знают» [Касаткина, 2004, с. 43].

В этих повторяющихся эпизодах Раскольников движется, как пьяный — это определенная пластика, не подчиненная рациональному. Здесь, однако, важны и сами движения, и динамика их внутреннего содержания, дополнительно раскрывающаяся в словах прохожих. Можно сказать, что между этими двумя сценами рисуется соединяющая их линия, в исходной и финальной точках которой событие получает две похожие, и в тоже время принципиально разные характеристики. В этой идеограмме или скорее невидимой

условной соединительной дуге закодировано одно из ведущих посланий книги. В словах «нарезался» и «нахлестался» заключена формула внутреннего движения идей романа: от преступления к наказанию. В первом случае слышится иносказательный намек на что-то кровавое, во втором — угадывается тема боли. Эту боль Раскольников чувствовал уже давно — когда вскоре после преступления его «плотно хлестнул кнутом по спине кучер» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 89]. Удар он получил за то, что шел не там, не по той стороне дороги, поступил неправильно. Он пошел не туда, выбрал неверный путь, и вот — «ваша дама убита». Эпизод с кучером, который ничего не меняет в сюжете, и как будто ни зачем не нужен, иносказательно, на метафизическом уровне говорит о чем-то важном из области сверхсюжета. Удар кнутом вызывает аллюзию на описанный в Библии обычай бить осужденных по спине бичом, сделанным из веревок и ремней. К финалу же романа хлесткий удар неведомого кучера трансформируется во внутреннее состояние самого Раскольникова, характеризующее итог его болезненных сомнений и переживаний. Метафорически «нахлестался» — звучит как намек на его «самобичевание» за неверно выбранный путь — намек на то наказание, которое он на протяжении романа вынашивает в себе самом: «И до того уже задавила его безысходная тоска и тревога всего этого времени, но особенно последних часов, что он так и ринулся в возможность этого цельного, нового, полного ощущения. Каким-то припадком оно к нему вдруг подступило: загорелось в душе одною искрой и вдруг, как огонь, охватило всего. Все разом в нем размягчилось, и хлынули слезы» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 405]. Это все по дороге в контору, к открытому признанию в своем преступлении, о чем, совершенно не подозревая всей иносказательной глубины своих слов, иронично замечает незнакомец, увидев, как Раскольников целует землю: «Это он в Иерусалим идет, братцы <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 405]. В этих словах постороннего явственно слышен намек на Евангельский текст о том, что Господь «имел вид путешествующего в Иерусалим» (Лк. 9:53), к месту Его воскресения. По сути, весь путь Раскольникова — это не прямой, мучительный путь от преступления, когда он как будто «нарезался» через внутреннее наказание, когда он «нахлестался», в направлении его символического Иерусалима.

В романе Раскольников дважды идет «как пьяный». Это повторение важно заметить, так как в нем большую роль играет то

«сцепление мыслей», о котором говорилось выше. И в первом, и во втором случае он еще не раскаивается, по крайней мере, рационально. Но тело его страдает, внешне, физически — самой этой «пьяной» походкой — отражая страдания души. Все это на уровне подсознания, поскольку «как пьяный» — это намек на отключение или смутность работы сознания. Через весь роман проходит тема «машинальных», бессознательных движений, которые закодировано говорят о внутренних процессах, о той мучительной работе души героя, которая и есть ключ к философии «преступления и наказания по Достоевскому». Раскольников топором — с его металлическим отблеском гильотины — свершил свою «французскую революцию» рационально, исходя из ложной теории. А душой, телом (которое не обманешь) он страдает и через страдание приходит к раскаянию. Но это долгий путь, длиною в роман. Он идет, видимо шатаясь, вероятно, едва не падая, и именно это отличает Раскольникова, скажем от героя фильма Вуди Аллена «Матч пойнт» (2005), который не испытывает, даже на уровне физическом, мук совести. Убив, он спокойно идет в театр, как будто иллюстрируя мысль Анны Ахматовой: «Достоевский знал много, но не все. Он, например, думал, что если убьешь человека, то станешь Раскольниковым. А мы сейчас знаем, что можно убить пять — десять, сто человек — и вечером пойти в театр» [Найман, 1989, с. 118]. Но Достоевского, в данном случае, не интересует человек, который не испытывает, пусть не осознанного, но раскаяния. Он именно показывает Раскольникова — того, кто не безнадежен, разворачивая всем сюжетом и символическими деталями романа его трудный путь к осознанию своей ошибки, своей вины, своего преступления. Трудность этого пути и есть истинное наказание, пройдя через муки которого он будет готов к духовному обновлению.

Как мы помним, поднимается он по винтовой лестнице, «где тот же сор, те же скорлупы». Его ноги «немели и подгибались» и он сам пытается осмыслить «свое движение». Но это было движение вверх. Однако, придя в контору, он не решается признаться и, в конце концов, так и не признавшись, выходит: «<…> он качался. Голова его кружилась. Он не чувствовал, стоит ли на ногах. Он стал сходить с лестницы <…>» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 409] — то есть, как и в самом начале романа, он опять идет вниз, в этот момент внутренне возвращаясь к своей изначальной позиции. Но, увидев на улице Соню, он все же разворачивается и поднимается вновь. Совершенно очевидно, что эти физические движения глубоко

метафоричны. В финале последней главы, происходит «сгущение» подъёмов и схождений, где подъем — путь к покаянию, страданию и воскресению, а спуск — сомнение и отказ от раскаяния. Линии пути Раскольникова своим извилистым рисунком здесь особенно напоминают винтообразную линию Стерна. Это движение по спирали (не случайно и лестница винтовая), когда каждое возвращение к исходной точке происходит на новом витке. И здесь, как и в контексте «Двойника» вспоминается Лестница из Книги Бытия, соединяющая Небо и Землю: «И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх её касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней. И вот, Господь стоит на ней и говорит: Я Господь, Бог Авраама, отца твоего, и Бог Исаака. Землю, на которой ты лежишь <...> Я с тобою, и сохраню тебя везде, куда ты ни пойдешь; и возвращу тебя в сию землю, ибо Я не оставлю тебя, доколе не исполню того, что Я сказал тебе» (Быт. 28:12–15).

Спуски и подъемы Раскольникова по лестницам — своего рода метания между «Небом» и «Землей». Но главное — то, что должно «исполниться» — происходит уже как бы за пределами романа, в Эпилоге, где кратко описано пребывание героя в Сибири, в ссылке. И там продолжается путь к «воскресению его». Достоевский ведет эту тему через весь роман, оставляя «развязку» буквально на последние строки: «И хотя бы судьба послала ему раскаяние — жгучее раскаяние, разбивающее сердце, отгоняющее сон, такое раскаяние, от ужасных мук которого мерещится петля и омут! О, он бы обрадовался ему! Муки и слезы — ведь это тоже жизнь. Но он не раскаивался в своем преступлении. Ну чем мой поступок кажется им так безобразен? — говорил он себе. — Тем, что он — злодеяние? Что значит слово “злодеяние”? Совесть моя спокойна. Конечно, сделано уголовное преступление; конечно, нарушена буква закона и пролита кровь, ну и возьмите за букву закона мою голову... и довольно!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 417]. То есть, голову он отдать готов, но вот душа его «исхлестана» и болит. И оттого он мучается вопросом: «<...> зачем он тогда себя не убил? Зачем он стоял тогда над рекой и предпочел явку с повинной? <...> Он с мучением задавал себе этот вопрос и не мог понять, что уж и тогда, когда стоял над рекой, может быть, предчувствовал в себе и в убеждениях своих глубокую ложь. Он не понимал, что это предчувствие могло быть предвестником будущего перелома в жизни его, будущего воскресения его, будущего нового взгляда на жизнь» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 418].

Об этом своем стоянии над рекой он чуть раньше — еще до Сибири — рассказывал Дуне: «<...> видишь, сестра, я окончательно хотел решиться и много раз ходил близ Невы <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 399]. И еще раз возвращается к этой теме: «К чему, к чему все эти бессмысленные испытания? <...> О, я знал, что я подлец, когда я сегодня стоял над Невой!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, 401]. В его мыслях о смерти настойчиво повторяется мотив реки. Этот мотив вписывается в главную линию романа — «воскресения» Раскольникова, подобного «воскресению Лазаря из мертвых», о котором ему читала Соня. В Эпилоге он опять оказывается «над рекой», но именно здесь он явственно возрождается к новой жизни. Опять, как и в ранее описанных случаях, в этих схожих моментах два разных смысла, в данном случае — смерти и воскресения. В ходе романа Раскольников не раз по спирали приходит в ту же точку, но на совершенно новом этапе своего духовного пути. И здесь, во второй раз оказавшись «над рекой», он возрождается для любви и есть надежда, что «Бог не оставит его», вернее, что он сам придет к Богу. В раннее солнечное утро вдруг едва слышно подошла к нему Соня и, как всегда, робко подала ему руку. На этот раз он не оттолкнул ее, «теперь их руки не разнимались; он мельком и быстро взглянул на нее, ничего не выговорил и опустил свои глаза в землю. Они были одни, их никто не видел. Конвойный на ту пору отворотился» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 421].

Эту сцену с точки зрения высших смыслов, рассматривает Т.А. Касаткина: «Жест Раскольникова, принимающего и держащего руку Сони, определяет тип иконы. Мне известны только два типа икон, на которых Христос держит руку Богоматери: это Киево-Братская икона Божией Матери и икона Божией Матери, именуемая “Споручница грешных”. На Киево-Братской иконе Христос держит Богоматерь за руку одной рукой, другая поднята со сложенными для благословения перстами. Взгляд Его устремлен вверх, щека прижата к щеке Богородицы» [Касаткина, 2004, с. 232–233].

Со своей стороны, я бы хотела обратить внимание на пластическое безмолвие описанного момента. Внутренний процесс перехода к чему-то новому показан зримо. Они не сказали ни слова, все сказано жестами, движениями и метафизически нездешним пейзажем. Это вполне согласуется с мыслью Эйзенштейна, высказанной в эссе «Определяющий жест»: «Впечатление такое, что одна и та же тема говорит многообразием разнообразнейших языков. Языком зву-

ков и языком цвета, языком жестов и языком пространственных перемещений, языком пейзажей и языком геометрических фигур и т.д. и т.д.». [Эйзенштейн, 2004, с. 165]. Помимо «языка жестов», «языка пространственных перемещений» и т.д., здесь ключевое слово — «одна и та же тема». Да, одна и та же тема, главная, ведущая Раскольникова на протяжении всего романа от преступления к раскаянию, к «новому взгляду на жизнь», к «воскресению». Мысль эта становится пластически осязаемой. Тема внутреннего христианского искупления — как бы тяжело оно ни было — всеми возможными средствами проводится Достоевским через весь роман, в большом и в малом, иносказательно и напрямую, в деталях и в целом, от первой и до последней страницы. При этом зримое физическое действие, «хореография» текста играют здесь не последнюю роль. «Как чугунный шар на цепи, волочащийся за ногою обреченного каторжника, за каждым взлетом психологической вспышки влачится та же тема, метафорически возвращенная в материю, физиологию, факт» [Эйзенштейн, 2002, с. 416].

Пластика, заменяющая здесь отсутствие реплик, создает объемное, хоть и скрытое пространство текста. Что-то очень важное высказано на языке молчания. Молчания, о котором можно сказать: «Не надо думать, что лишь слово служит истинным общением между людьми <...> стоит нам захотеть действительно сказать друг другу что-нибудь, и мы принуждены молчать. Если же в такие минуты мы воспротивились невидимому и властному велению молчать, то мы понесли вечную утрату; ее не возместят нам величайшие сокровища человеческой мудрости, ибо мы потеряли случай услышать другую душу и дать мгновение бытия нашей собственной». [Метерлинк, 2000, с. 12–13].

Жест обретает ту степень пронзительности, о которой писал хореограф: «Жест — это стрела, выпущенная из души; он оказывает немедленное действие и попадает прямо в цель, если только правдив» [Новерр, 1965, с. 190]. Движения тела заменяют слово, становятся словом.

У Мандельштама есть такие строки: «Я слово позабыл, что я хотел сказать, <...> и мысль бесплотная в чертог теней вернется». Для поэта мысль бесплотна, когда она не выражена в слове, для него «плоть» мысли — слово. В хореографии плоть мысли — это буквально «плоть», пластика тела. «Танец, возможно, более чем что-либо способен открыть душу, выразить чувства, поток сознания

и подсознания. Движение для хореографа — это способ познания, и очертания тела для него становятся контурами идей, а жест — философией» [Боборыкина, 2014, с. 43].

Но, как видим, задуманное слово выражает себя через «плоть» и в пространстве литературы. В Эпилоге после сцены, где текстом становится жест рук, возникают моменты, где в действие вступают, так сказать, «телесные двойники слов» [Барт, 2008, с. 57–58]: «Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам. Он плакал и обнимал ее колени. В первое мгновение она ужасно испугалась, и всё лицо ее помертвело. Она вскочила с места и, задрожав, смотрела на него. Но тотчас же, в тот же миг она всё поняла. В глазах ее засветилось бесконечное счастье; она поняла, и для нее уже не было сомнения, что он любит, бесконечно любит ее и что настала же наконец эта минута... Они хотели было говорить, но не могли» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 421]. И это опять созвучно мыслям постановщика балетов: «Но в человеческих страстях есть некая степень пылкости, которую невозможно выразить словами, вернее, для которой слов уже не хватает <...> Восклицаний, которые суть как бы высшая точка человеческого языка страстей, становится недостаточно — и тогда их заменяют жестом» [Новерр, 1965, с. 45].

Момент, когда что-то подхватило его и бросило к ногам Сони — еще одно повторение, и опять же, повторение спиральное. Здесь всплывает в памяти тот приход к ней Раскольникова, где в отличие от приведенной выше мизансцены были слова — в чем- то пафосные, с оттенком гордыни, и, скорее всего, даже не до конца искренние. Теперь в молчании творится что-то более высокое, более правдивое. Кажется, что писатель поистине владеет не только искусством слова, но и подобно хореографу, он безмолвно говорит о чувствах на языке движений человеческого тела. «Со своей стороны, и балетмейстер, устремляясь за пределы материальной формы своего искусства, ищет в тех же человеческих чувствах характеризующие их движения и жесты» [Новерр, 1965, с. 43].

Две схожие сцены, где описаны порывистые движения Раскольникова к Соне, так же соединены невидимой линией, как и другие, описанные ранее. Смысл этих сцеплений имеет отношение к главной линии всего романа — долгому, трудному, извилистому пути Раскольникова, который он должен пройти в глубине своей души. Молчаливое признание происходит на высоком берегу при восходящем

солнце, что само по себе символично: «Вместо диалектики наступила жизнь, и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 422]. Изменения, которые на протяжении всего романа происходят в как бы дублирующихся сценах, иносказательно говорят о том, как постепенно в герое романа вырабатывается это «другое». И не просто так, даже каторжники, которые поначалу не любили его и называли «безбожником», в конце концов, «стали глядеть на него иначе» и говорили ласково. И уже совсем в финале Эпилога опять складывается ситуация повтора, однако новые детали говорят о том, что и это новый виток: «Под подушкой его лежало Евангелие. Он взял его машинально. Эта книга принадлежала ей, была та самая, из которой она читала ему о воскресении Лазаря» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 422]. Здесь возникает еще одна зеркальность — вспомним момент, когда Раскольников метался от стола, где лежало Евангелие и обратно. Теперь «машинально» он берет эту книгу в руки, как тогда «машинально» он сел на кровать Сони. Его движения не рациональны, они идут из души и выражают ее вибрации. И, если тогда он смотрел в сторону, пока Соня читала ему вслух, теперь он импульсивно приближает к себе то, что начинает происходить и с ним самим — «он воскрес, и он знал это, чувствовал вполне всем обновившимся существом своим» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 421].

«Достоевский показывает нам в этом человеке не смену одних теорий другими, а откровение совести в том движении, широком и звучном, которое называется покаянием» [Волынский, 2011, с. 23].

Это «постепенное обновление» идет на протяжении всех частей романа. Иногда кульминационные моменты его прослеживаются в отдельных коротких, но глубоко символичных словах или фразах, а иногда они скорее показаны, чем рассказаны. И именно потому, что смыслы не сказаны напрямую, а кроются в символике слов и движений, они требуют пристального внимания и детальной расшифровки.

«В символической детали — отмечает Т.А. Касаткина — с наибольшей точностью проявляется смысл изначального греческого слова symbolon — знак, примета, признак. Она — именно знак присутствия смысла, вешка, указывающая, где искать, обозначающая место, где под внешним слоем текста скрыт иной слой. <...> Символическая деталь — предзнаменование озарения читателя, предзнаменование постижения им того, что было заложено в текст автором. <...> симво-

лическая деталь — указание к соединению различных частей текста, вроде бы совершенно между собой не связанных, на перекрестке которых рождается истинный смысл детали, преобразующий, как внезапно зажженная свеча, смысл соотнесенных частей, освещающий их светом нездешним» [Касаткина, 2004, с. 321].

Мысль о соотнесении различных частей текста и о «постижении того, что заложено автором» очень важна. Это относится как к слову, написанному в тексте, так и к слову, которое подразумевается, когда оно опосредованно передано через описание тех или иных пластических фигур. В самой проблеме визуальной пластики, описания движения, заложен определенный дуализм: с одной стороны — это вопрос ее создания, с другой — вопрос прочтения. Мы не всегда можем точно знать, что именно заложил в то или иное движение автор. Более того, мы не всегда замечаем за физической стороной его метафизику. Хореографическая метафора требует воображения, интуиции и таланта не только от создателя литературного, балетного или кинематографического текста, но и тех же свойств и качеств от читателя и зрителя. Распознавание описанных в «Преступлении и наказании» движений, как метафоры или символа — путь в сторону открытия скрытого смысла слов, которые «стали плотью», еще одна возможность «воочию» увидеть всю метафизику пути героя по кругам романа, ведущего в сибирский «Иерусалим» — туда, где должно исполниться воскресение его души.

Список литературы

1. Атарова, 1981 — *Атарова К.* Творчество Лоренса Стерна // Laurence Sterne. Selected Prose and Letters. М.: Прогресс, 1981. Т. 1. С. 5–48.

2. Бальзак, 1951 — *Бальзак О.* Предисловие к «Человеческой комедии» // Собр. соч.: в 15 т. М.: Худож. лит., 1951. Т. 1. С. 1–18.

3. Барт, 1989 — *Барт Р.* Критика и истина // Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 319–375.

4. Барт, 1989 — *Барт Р.* Нулевая степень письма / пер. с фр. М.: Академический Проект, 2008. 431 с.

5. Баршт, 1996 — *Баршт К.* Рисунки в рукописях Достоевского. СПб: Формика, 1996. 319 с.

6. Баршт, 2016 — *Баршт К.* Рисунки и каллиграфия Ф.М. Достоевского: от изображения к слову. Бергамо: Lemma-Press, 2016. 456 с.

7. Бахтин, 1979 — *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / сост. С.Г. Бочаров, примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. 423 с.

8. Белов, 2001 — *Белов С.В.* Неслучайные слова и детали в «Преступлении и наказании» // Вокруг Достоевского: Статьи, находки и встречи за тридцать пять лет. СПб: СПбГУ, 2001. С. 193–197.

9. Бердяев, 1994 — *Бердяев Н.* Миросозерцание Достоевского // Философия творчества, культуры и искусства. М.: Искусство. 1994. Т. 2. С. 9–150.

10. Боборыкина, 1996 — *Боборыкина Т.А.* Трагическое движение идей // Балет. 1996. Июль-август. №4. С. 29–30.

11. Боборыкина, 2014 — *Боборыкина Т.А.* Иное пространство слова / Another Realm for the Word. СПб.: НП-Принт, 2014. 222 с.

12. Волынский, 2011 — *Волынский А.Л.* Достоевский: философско-религиозные очерки. СПб.: Леонардо, 2011. 672 с.

13. Выготский, 1987 — *Выготский Л.* Трагедия о Гамлете, принце Датском // Психология искусства. М.: Педагогика 1987. С. 156–186.

14. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

15. Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

16. Котельников, 2019 — *Котельников В.А.* Метаморфозы телесности в критическом дискурсе Акима Волынского // Русская литература. 2019. № 3. С. 111–121.

17. Мармеладов, 1992 — *Мармеладов Ю.* Тайный код Достоевского. Илья-пророк в русской литературе. СПб.: Петровская акад. наук и искусств, 1992. 142 с.

18. Метерлинк, 2000 — *Метерлинк М.* Молчание // Сокровище смиренных. Самара: Агни, 2000. С. 12–18.

19. Найман, 1989 — *Найман А.Г.* Рассказы о Анне Ахматовой: Из книги «Конец первой половины XX века» / сост. раздела «Приложения» А.Г. Наймана. М.: Худож. лит., 1989. 302 с.

20. Новерр, 1965 — *Новерр Ж.Ж.* Письма о танце. Л.; М.: Искусство. 1965. 367 с.

21. Ортега-и-Гассет, 1991 — *Хосе Ортега-и-Гассет.* Две главные метафоры // Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 203–218.

22. Пушкин, 1957 — *Пушкин А.С.* Пиковая дама // Полн. собр. соч.: в 10 т. М: Изд-во Академии Наук, 1957. Т. 6. С. 317–356.

23. Стерн, 1968 — *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. М.: Худож. лит., 1968. 686 с.

24. Терц, 1993 — *Терц А.* Прогулки с Пушкиным. СПб.: Всемирное слово. 1993. 159 с.

25. Толстой, 1984 — *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 18. 911 с.

26. Томашевский, 1996 — *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / вступ. статья Н.Д. Тамарченко; комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тамарченко. М.: Аспект Пресс, 1996. 336 с.

27. Фрейд, 2003 — *Фрейд З.* Введение а психоанализ: Лекции / пер. с нем. Г.В. Барышниковой; под ред. Е.Е. Соколовой и Т.В. Родионовой. СПб.: Азбука-Классика. 2003. 480 с.

28. Фрейд, 2018 — *Фрейд З.* Толкование сновидений. СПб.: Питер, 2018. 576 с.

29. Фромм, 2009 — *Фромм Э.* Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов. М.: Аст, 2009. 251 с.

30. Эйзенштейн, 2002 — *Эйзенштейн С.М.* Глава о Достоевском (Метонимия и метафора в сюжете) // Метод. М.: Музей кино, 2002. 494 с.

31. Эйзенштейн, 2000 — *Эйзенштейн С.М.* Глагольность метафоры // Монтаж. М.: ВГИК, 2000. С. 256–271.

32. Эйзенштейн, 2004 — *Эйзенштейн С.М.* Неравнодушная природа. М.: Музей кино, 2004, Т. 1: Чувство кино. 687 с.

33. Эткинд, 1999 — *Эткинд Е.Г.* Внутренний человек и внешняя речь. М.: Языки русской культуры, 1999. 446 с.

34. Юнг, 1991 — *Юнг К.Г.* Архетип и символ. М.: Ренессанс. 1991. 304 с.

35. Краткий толковый психолого-психиатрический словарь, 2008 — Краткий толковый психолого-психиатрический словарь / под ред. К. Игишева, 2008. URL: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:A0YzIOftXp4J:med.niv.ru/doc/dictionary/psycho-psychiatric/index.htm+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ru (дата обращения: 10.07.2022).

36. Dauner, 1958 — *Dauner L.* Raskolnikov in Search of a Soul // Modern Fiction Studies. 1958. Vol. 4. Pp. 199–211.

37. Freud, 1965 — *Freud S.* The Dream-Work // The Interpretation of Dreams. NY: Avon, 1965. Pp. 311–546.

38. Freud — *Freud S.* Die Traumdeutung. URL: https://www.projekt-gutenberg.org/freud/traumdeu/chap006.html (дата обращения: 10.07.2022).

39. Kostalevsky, 1997 — *Kostalevsky M.* Dostoevsky and Soloviev. The Art of Integral Version. New Haven; London: Yale University Press, 1997. 224 p.

40. Lakoff, Johnsen 2003 —*Lakoff G., Johnsen M.* Metaphors We Live By. London: University of Chicago Press, 2003. 276 p.

References

1. Atarova, K. “Tvorchestvo Lorensa Sterna” [“Laurence Sterne’s Art”]. *Laurence Sterne. Selected Prose and Letters*, vol. 1, Moscow, Progress Publ., 1981, pp. 5–48. (In Russ.)

2. Bal’zak, O. “Predislovie k ‘Chelovecheskoi komedii’” [“A Foreword to *The Human Comedy*”]. *Sobranie sochinenii v 15 tomakh* [*Collected Works in 15 vols*], vol. 1, Moscow, Gos. Izdatel’stvo Khudozhestvennoi literatury Publ., 1951, pp. 1–18. (In Russ.)

3. Bart, R. “Kritika i istina” [“Criticism and Truth”]. *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [*Selected Works. Semiotic. Poetics*], trans. and comm. by G.K. Kosikova, Moscow, Progress Publ., 1989, pp. 319–375. (In Russ.)

4. Bart, R. *Nulevaia stepen’ pis’ma* [*Writing Degree Zero*]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2008. 431 p. (In Russ.)

5. Barsht, K. *Risunki v rukopisiakh Dostoevskogo* [*Drawings in Dostoevsky’s Manuscripts*]. St. Petersburg, Formika Publ., 1996. 319 p. (In Russ.)

6. Barsht, K. *Risunki i kalligrafiia F.M. Dostoevskogo: ot izobrazheniia k slovu* [*F.M. Dostoevsky’s Drawings and Calligraphy: From the Image to the Word*]. Bergamo, Lemma-Press Publ., 2016. 456 p. (In Russ.)

7. Bakhtin, M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [*The Aesthetics of Literary Art*]. Comp. by S.G. Bocharov, comm. by S.S. Averincev and S.G. Bocharov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 423 p. (In Russ.)

8. Belov, S.V. "Nesluchainye slova i detali v "Prestuplenii i nakazanii'" ["Premeditate Words and Details in *Crime and Punishment*"]. *Vokrug Dostoevskogo: Stat'i, nakhodki i vstrechi za tridcat' piat' let* [*About Dostoevsky: Articles, Findings, and Meetings in 35 Years' Time*], St. Petersburg, SPbGU Publ., 2001, pp. 193–197. (In Russ.)

9. Berdiaev, N. "Mirosozertsanie Dostoevskogo" ["Dostoevsky's Worldview"]. *Filosofiia tvorchestva, kul'tury i iskusstva* [*Philosophy of Creativity, Culture, and Art*], vol. 2, Moscow, Iskusstvo Publ. 1994, pp. 9-150. (In Russ.)

10. Boborykina, T.A. "Tragicheskoe dvizhenie idei" ["The Tragic Movement of Ideas"]. *Balet*, no. 4, July-August 1996, pp. 29–30. (In Russ.)

11. Boborykina, T.A. *Inoe prostranstvo slova* [*Another Realm for the Word*]. St. Petersburg, IP-Print Publ., 2014. 222 p. (In Russ.)

12. Volynskii, A.L. *Dostoevskij: filosofsko-religioznye ocherki* [*Dostoevsky: Philosophic and Religious Essays*]. St. Petersburg, Leonardo Publ., 2011. 672 p. (In Russ.)

13. Vygotskii, L. *Tragediia o Gamlete, prince Datskom. Psikhologiia iskusstva* [*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. A Psychology of Art*]. Moscow, Pedagogika Publ., 1987. 342 p. (In Russ.)

14. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

15. Kasatkina, T.A. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vysshem smysle"* [*On the Creative Nature of Word. The Ontology of Word in Dostoevsky's Writings as the Fundament of Realism in a Higher Sense*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 480 p. (In Russ.)

16. Kotel'nikov, V.A. "Metamorfozy telesnosti v kriticheskom diskurse Akima Volynskogo" ["Metamorphoses of the Fleshly in the Critical Discourse of Akim Volynsky"]. *Russkaia literatura*, no. 3, 2019, pp. 111–121. (In Russ.)

17. Marmeladov, Iu. *Tainyi kod Dostoevskogo. Il'ia-prorok v russkoi literature* [*The Secret Code of Dostoevsky. Ilya the Prophet in Russian Literature*]. Petrovskaia Akademiia Nauk i Iskusstv Publ., 1992. 142 p. (In Russ.)

18. Meterlink, M. "Molchanie" ["Silence"]. *Sokrovishcha smirennykh* [*The Treasures of the Humbles*], Samara, Agni Publ., 2000. 437p. (In Russ.)

19. Naiman, A.G. *Rasskazy o Anne Akhmatovoi: Iz knigi "Konets pervoi poloviny XX veka"* [*Tales about Anna Akhmatova. From the Book "The End of the First Half of the 20th Century"*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1989. 302 p. (In Russ.)

20. Noverr, Zh.Zh. *Pis'ma o tantse* [*Letters on Dance*]. Leningrad-Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 367 p. (In Russ.)

21. Ortega-i-Gasset. "Dve glavnye metafory" ["Two Basic Metaphors"]. *Estetika. Filosofiia kul'tury* [Esthetics. Philosophy of Art], Moscow, 1991, pp. 203–218.

22. Pushkin, A.S. "Pikovaia dama" ["The Queen of Spades"]. *Polnoe sobranie sochinenii v desiati tomakh* [*Complete Works in 10 vols*], vol. 6, Moscow, Izdatel'stvo Akademii Nauk Publ., 1957. 839 p. (In Russ.)

23. Stern, L. *Zhizn' i mneniia Tristrama Shendi, dzhentl'mena* [*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1968. 686 p. (In Russ.)

24. Terts, A. *Progulki s Pushkinym* [*Walking With Pushkin*]. St. Petersburg, Vsemirnoe slovo

Publ., 1993. 159 p. (In Russ.)

25. Tolstoi, L.N. *Sobranie sochinenii v 22 tomakh* [*Complete Works in 22 vols*]. Vol. 18. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1984. 911 p. (In Russ.)

26. Tomashevskii, B.V. *Teoriia literatury. Poetika: Uchebnoe posobie* [*Theory of Literature. Poetics: Studybook*]. Intro. by N.D. Tamarchenko, comm. by S.N. Broitmana and N.D. Tamarchenko. Moscow, Aspekt Press Publ., 1996. 336 p. (In Russ.)

27. Freid, Z. *Vvedenie v psikhoanaliz: Lektsii* [*An Introduction to Psychoanalysis: Lessons*]. Trans. from German by G.V. Baryshnikova, ex. ed. E.E. Sokolova i T.V. Rodionova. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2003. 480 p. (In Russ.)

28. Freid, Z. *Tolkovanie snovidenii* [*The Interpretation of Dreams*]. St. Petersburg, Piter Publ., 2018. 576 p. (In Russ.)

29. Fromm, Ie. *Zabytyi iazyk. Vvedenie v nauku ponimanija snov, skazok i mifov* [*The Forgotten Language. An Introduction to the Science of Comprehending Dreams, Tales, and Myths*]. Moscow, Ast Publ., 2009. 251 p. (In Russ.)

30. Eizenshtein, S.M. "Glava o Dostoevskom (Metonimiia i metafora v siuzhete)" ["A Chapter on Dostoevsky (Metonymy and Metaphor in the Plot)"]. *Metod* [*Method*], Moscow, Muzei kino Publ., 2002. 494 p. (In Russ.)

31. Eizenshtein, S.M. "Glagol'nost' metafory" ["The Verbality of Metaphors"]. *Montazh* [*Montage*], Moscow, VGIK Publ., 2000, pp. 256-271. (In Russ.)

32. Eizenshtein, S.M. *Neravnodushnaia priroda* [*Concerned Nature*]. Vol. 1: Chuvstvo kino [The Sense of Cinema]. Moscow, Muzei kino Publ., 2004. 687 p. (In Russ.)

33. Etkind, E.G. *Vnutrennii chelovek i vneshniaia rech'* [*The Inner Man and the Outside Speech*]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury, 1999. 446 p. (In Russ.)

34. Iung, K.G. *Arkhetip i simvol* [*Archetype and Symbol*]. Moscow, Renessans, Publ., 1991. 304 p. (In Russ.)

35. Igisheva, K., editor. *Kratkii tolkovyi psikhologo-psikhiatricheskii slovar'* [*A Short Psychiatric Thesaurus*]. 2008. URL: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:A0YzIOftX-p4J:med.niv.ru/doc/dictionary/psycho-psychiatric/index.htm+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ru Accessed 10 July 2022. (In Russ.)

36. Dauner, L. "Raskolnikov in Search of a Soul." *Modern Fiction Studies*, vol. 4, 1958, pp. 199–211. (In English)

37. Freud, Sigmund. "The Dream-Work." *The Interpretation of Dreams*, New York, Avon Publ., 1965, pp. 311–546. (In English)

38. Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung*. URL: https://www.projekt-gutenberg.org/freud/traumdeu/chap006.html Accessed 10 July 2022. (In German)

39. Kostalevsky, Marina. *Dostoevsky and Soloviev. The Art of Integral Version*. New Haven; London, Yale University Press, 1997. 224 p. (In English)

40. Lakoff, G., and Johnsen, M. *Metaphors We Live By*. London, University of Chicago Press, 2003. 276 p. (In English)

Статья поступила в редакцию: 16.05.2022
Одобрена после рецензирования: 02.06.2022
Принята к публикации: 23.06.2022
Дата публикации: 25.09.2022

The article was submitted: 16 May 2022
Approved after reviewing: 02 June 2022
Accepted for publication: 23 June 2022
Date of publication: 25 Sept. 2022

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 3 (19), 2022.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2=411.2)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-78-86
https://elibrary.ru/EIOMUI



© 2022. Юлия Юхнович
Филиал Новгородского государственного объединенного музея-заповедника «Музеи Ф.М. Достоевского в Старой Руссе», Старая Русса, Россия

Образ открытых дверей в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»

© 2022. Yulia V. Yukhnovich
Branch of the Novgorod State Museum “F.M. Dostoevsky Memorial House-Museum”, Staraya Russa, Russia

The Image of Open Doors in F.M. Dostoevsky’s Novel *Crime and Punishment*

Информация об авторе: Юлия Вячеславовна Юхнович, кандидат филологических наук, заведующая филиалом, Новгородский государственный объединенный музей-заповедник «Музеи Ф.М. Достоевского в Старой Руссе», 175200 г. Старая Русса, Россия.
https://orcid.org/0000-0003-1462-8934
E-mail: yulyayu@list.ru

Аннотация: Статья посвящена образу открытых дверей, который явно проявляется в структуре текста романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», обозначая главный авторский замысел, восходящий к теме воскресения. Являясь границей, отделяющей внешний (реальный) и внутренний (метафизический) миры, открытая дверь символизирует переход героев от одного духовного состояния к другому. При этом актуализируется вещественная функция образа: в зависимости от внутреннего состояния персонажа дверь может быть распахнута настежь, приоткрыта, заперта на крючок или наглухо закрыта. В разных эпизодах и сценах эти образные указания (сюда же можно отнести интенсивность стука в запертую дверь) вводятся в текст неслучайно, как бы подчеркивая драматизм раскрываемого действия. Двери открываются перед героями в самых высоких точках повествования, когда они оказываются перед судьбоносным выбором, или в тот момент, когда они становятся проводниками

высшего смысла и способны указать путь от нравственной гибели к воскресению. Так, например, главный герой произведения Раскольников, преодолевая все стадии моральных мук, от «сорвавшейся с крючка» души до болезненного замыкания в себе и робкой надежды на спасение, символизирует открытые врата Христа, через которые проходят другие персонажи. Такую же функцию в романе выполняет Соня Мармеладова. Пройдя через великие страдания, она обретает себя и становится духовным примером для других.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, Раскольников, открытая дверь, воскресение, Соня, образ.

Для цитирования: *Юхнович Ю.В.* Образ открытых дверей в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3(19). С. 78–86. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-78-86

Information about the author: Yulia V. Yukhnovich, PhD in Philology, Director, Branch of the Novgorod State Museum “F.M. Dostoevsky Memorial House-Museum”, Dostoevsky Emb. 8, 175200 Staraya Russa, Russia.

https://orcid.org/0000-0003-1462-8934

E-mail: yulyayu@list.ru

Abstract: The article is devoted to the image of open doors, clearly present in the structure of Dostoevsky’s novel *Crime and Punishment*. This image indicates the author’s main intent, connected with the theme of resurrection. Being the boundary separating the external (real) and internal (metaphysical) worlds, the open door symbolizes the transition of the characters from one spiritual state to another. The material aspect of the image is also underlined: depending on the character’s inner state, the door may be unlocked wide open, ajar, locked with a hook, or tightly closed. In various episodes and scenes, these indications (as the intensity of the knocking on the locked door) are introduced into the text not accidentally, but to emphasize the dramatic nature of the action. The doors open to the characters at the highest points of the narrative, when they find themselves faced with a fateful choice, or when they become guides of higher meaning and are able to show the way from moral ruin to Resurrection. For example, Raskolnikov, the protagonist, overcoming all stages of moral torment, from being “off the hook” to the painful closure in himself and the timid hope of salvation, symbolizes Christ’s open gate, through which the other characters pass. Sonya Marmeladova performs the same function in the novel. After going through great suffering, she finds herself and becomes a spiritual example to others.

Keywords: Dostoevsky, Raskolnikov, open door, door, Resurrection, Sonia, image.

For citation: Yukhnovich, Yu.V. “The Image of Open Doors in F.M. Dostoevsky’s Novel *Crime and Punishment*.” *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 3 (19), 2022, pp. 78–86. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-78-86

В произведениях Ф.М. Достоевского даже самые незначительные, на первый взгляд, бытовые детали способны резонансно выходить на уровень высшего смысла, взаимодействуя с внутренними состояниями героев и их поступками. Эту особенность творческого метода писателя, заключающуюся во взаимопроникновении пространств внешнего мира, предметного и осязаемого, и внутреннего, духовного, сокрытого в глубинах человеческого существа, отмечали Вяч. Иванов [Иванов, 1916], К.В. Мочульский [Мочульский, 1980], М.М. Бахтин [Бахтин, 1963] и другие исследователи. Г.А. Мейер в книге «Свет в ночи (О “Преступлении и наказании”). Опыт медленного чтения» писал: «Вещи, предметы, нас окружающие, принято считать неодушевленными. Но я уже говорил, что в творчестве Достоевского они живут, пронизанные духовными и злодуховными токами, исходящими от людей и невидимых духов. Вещи суть символы: они отражают в своих инобытийственных ликах наши внутренние светлые и темные стремления. Вещи неизменно обличают нас» [Мейер, 1967, с. 171–172].

Вещественные характеристики и описания у Достоевского есть плотно скрепленные между собой элементы целостного художественного полотна, являющегося отражением главной авторской идеи. Как правило, эти элементы, которые терминологически можно обозначить по-разному (знаки, мотивы, концепты, слова-образы текстовые пометы, повторы или рифмы) составляют важную часть повествовательной структуры произведений Ф.М. Достоевского.

Обратимся к одному из самых известных и читаемых романов Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». В нём повествование наполнено символическим смыслом, каждая деталь оказывается неслучайной, начиная от описаний городских реалий, сопряженных с внутренними переживаниями героев, и заканчивая устройством их жилищ и характеристикой костюмов. Постепенно погружаясь в текст автора, мы начинаем понимать его главный смысл в том числе как раз при помощи «скрытых» элементов текста. О них в своем программном исследовании «Проблемы поэтики Достоевского» писал М.М. Бахтин: «Порог, прихожая, коридор, площадка, лестница, ступени ее, открытые на лестницу двери, ворота дворов, а вне этого — город: площади, улицы, фасады, кабаки притоны, мосты, канавки. Вот пространство этого романа» [Бахтин, 1963, с. 229–230]. Рассмотрим для примера один из образов, занимающих в представленном ряду иерархически важное место.

Образ открытых дверей в романе проявляет себя с первых страниц повествования, когда Раскольников, выходя из дома, идет мимо хозяйкиной кухни, «почти всегда настежь отворенной на лестницу» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 5]. Попадая в дом Мармеладовых, сквозь «непритворенную дверь», он видит пространство распахнутой настежь комнаты, освещенной огарком свечи. Здесь впервые перед ним предстает Катерина Ивановна. Мармеладов, опасаясь гнева жены, опускается перед ней на колени, не пересекая порога и проталкивая в открытую дверь Раскольникова. Катерина Ивановна, увидев эту сцену, начинает кричать и упрекать мужа. Символичны ее слова, обращенные к Раскольникову «А вам, вам не стыдно <...> из кабака! Ты с ним пил? Ты тоже с ним пил! Вон!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 24]. В этом эпизоде открытая настежь комната Мармеладова с ее бедным убранством, напоминающим приют для нищих, а попросту Божий дом, становится для Раскольникова пространством свободы: «<...> остальное все — предрассудки, одни только страхи напущенные, и нет никаких преград, и так тому и следует быть!..» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 25].

Мистическим образом открываются двери на пути Раскольникова, когда он идет убивать старуху-процентщицу: открыта дверь в дворницкую, где он берет топор, отворена квартира в нижнем этаже дома старухи, в которой он прячется после преступления, не заперта дверь и в самый момент убийства. Все это неслучайные авторские пометы. Двери открываются перед Раскольниковым в те напряженные психологические моменты, когда он стоит перед судьбоносным, нравственным выбором. Представляет интерес сцена, когда герой приходит к Алене Ивановне: «Дверь, как и тогда, отворилась на крохотную щелочку, и опять два вострые и недоверчивые взгляда уставились на него из темноты. Тут Раскольников потерялся и сделал было важную ошибку. Опасаясь, что старуха испугается того, что они одни, и не надеясь, что вид его ее разуверит, он взялся за дверь и потянул ее к себе, чтобы старуха как-нибудь не вздумала опять запереться. Увидя это, она не рванула дверь к себе обратно, но не выпустила ручку замка, так что он чуть не вытащил ее, вместе с дверью, на лестницу. Видя же, что она стоит в дверях поперек и не дает ему пройти, он пошел прямо на нее. Та отскочила в испуге, хотела было что-то сказать, но как будто не смогла и смотрела на него во все глаза» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 61–62]. В данном описании следует обратить внимание на авторскую оговорку

об ошибке Раскольникова, пытающегося силой, против воли своей жертвы, преодолеть замкнутое пространство ее квартиры. Прорвавшись внутрь, он оставляет дверь открытой, после чего свидетелем его греха становится Лизавета. Убив и ее, Раскольников бросается к дверям, чтобы, наконец, закрыть их. Здесь нужно отдельно подчеркнуть роль запертых дверей в романе. Зачастую наглухо закрытая дверь — это граница, разделяющая внешний (реальный) и внутренний (метафизический) миры. И Раскольников может преодолеть эту границу на пути к обретению долгожданной свободы[1]. Возвратясь домой после убийства, он закрывает дверь своей каморки, которая, по замечанию самого героя, никогда им не запирается[2], после чего к нему стучится Настасья: «Окончательно разбудил его сильный стук в двери.

— Да отвори, жив аль нет? И все-то он дрыхнет! — кричала Настасья, стуча кулаком в дверь <…>» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 72]. Отметим, что *сильный* стук Настасьи в запертую дверь Раскольникова тоже имеет символическую функцию[3]. Полное имя служанки — Анастасия, что в переводе с греческого обозначает «воскресение». Примечательно, что после ее визита дверь каморки героя вновь открывается, и он покидает тесное пространство комнаты, намереваясь пойти в контору и признаться в содеянном («Войду, стану на колена и всё расскажу…» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 75]). В этот момент двери дома, в котором размещается контора, тоже отворены настежь, как бы указывая Раскольникову путь в новую жизнь. Однако перерождения не происходит. После трагического случая с Мармеладовым герой снова оказывается в его тесной квар-

1 В романе есть герой, который лишен способности перейти границу распахнутой двери. Это Свидригайлов, поселившийся в доме Капернаумова, через стенку от Сони Мармеладовой. Дверь его квартиры «всегда заперта наглухо» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 241], о чем он сообщает сестре Раскольникова Дуне, нарочно пытаясь ее удержать в замкнутом пространстве своего жилища. То, что комната Свидригайлова отделяется от Сониной глухой дверью, несет в себе символический смысл. Во-первых, Свидригайлов незаметно для других становится свидетелем тайны убийства старухи-процентщицы. Во-вторых, указание на запертую дверь, за которой этот персонаж ожидает развязки трагической истории своего духовного двойника Родиона Раскольникова, является неким пророчеством его собственной драмы, заключающейся в невозможности обрести нравственную свободу и воскреснуть.

2 Сам Раскольников так объясняет эту особенность своего жилища: «Впрочем, вот уж два года хочу все замок купить <…> Счастливые ведь люди, которым запирать нечего?» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 186]. В этом вопросе, с которым обращается Раскольников к Соне, звучит не только обида на свое бедственное положение, в нем скрыто стремление стать свободным, открыться миру, которое впоследствии окажется для него пророческим.

3 В другом эпизоде, в момент свидания Раскольникова и Сони, когда она просит принять от нее крест и покаяться, в дверь **троекратно** стучит Лебезятников [Мейер, 1967, с. 389–390].

тире с отворенными настежь дверями, где происходит «публичное» прощание с умирающим. Открытая дверь в данном случае — не только дыхание смерти; появляется альтернатива в виде надежды на будущую жизнь: здесь он впервые видит Соню. Вот как Достоевский описывает эту сцену: «Соня остановилась в сенях у самого порога, но не переходила за порог и глядела как потерянная, не сознавая, казалось, ничего, забыв и о своем перекупленном из четвертых рук, шелковом, неприличном здесь цветном платье с длиннейшим и смешным хвостом, и необъятном кринолине, загородившем всю дверь, и о светлых ботинках, и об омбрельке, ненужной ночью, но которую она взяла с собой, и о смешной соломенной круглой шляпке с ярким огненного цвета пером» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 143]. Данное описание Сони сравнимо с обликом ангела. Ангел с огненными крыльями в православной иконографии олицетворяет Софию-Премудрость Божию. О софийности в образе Сони писали В.Б. Шкловский [Шкловский, 1957, с. 198], Е.Г. Новикова [Новикова, 1999, с. 91], Б.Н. Тихомиров [Тихомиров, 2005, с. 206]. Дополнительное звучание этому образу придает открытая дверь, когда Соня появляется в ее пространстве как ангел у святых врат, как проводник в царствие небесное. Неудивительно, что после этой встречи Раскольников рассказывает Разумихину о том, что видел «одно существо... с огненным пером...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 150]. Подчеркнем также, что именно в квартире Мармеладовых, в ее открытой плоскости (с отворёнными настежь дверями), происходят два переломных события в жизни Раскольникова: утверждение в намерении совершить преступление и явление Сони, символизирующее начало перерождения его души, предвещающее искупление греха и чудо воскресения. Не менее знаковым пространством в романе является комната Сони, прорезанная с двух сторон дверями. Г.Л. Боград в статье о метафизическом смысле описания жилищ героев «Преступления и наказания» отмечала, что в основу планировки комнаты Сони Достоевский кладет православный крест: «Таким образом, крест, созданный перспективами дорог, идущих внутрь от порогов дверей комнаты Сони и лежащий в основе планировки этой комнаты, фамилия владельца сониной квартиры, чтение притчи из Евангелия о воскресении Лазаря — все взаимосвязано и подготавливает героя к воскресению. Это соответствует основному замыслу романа. В комнате Сони сходятся все начала и концы православного воззрения в романе. От Лизаветы до Раскольникова, идущего отсюда

на себя доносить <...>» [Боград, 2005, с. 189]. Упомянутый эпизод из Евангелия, в котором **отверзается пещера** и воскресший Лазарь, преодолевая границу, отделяющую его от Христа, выходит наружу, также отсылает нас к метафизическому содержанию образа открытых дверей, через которые проходят герои романа.

Отдельно нужно сказать и о ещё об одном сюжете в рамках раскрываемой темы: постоянно распахивающихся дверях в каморке Раскольникова в период его болезни. Фактически все персонажи романа проходят сквозь них, а точнее, сквозь отверстую душу главного героя, по-своему обозначая свою роль в его последующей судьбе[4]. Г.А. Мейер так писал об этом: «Заметим кстати, что персонажи Достоевского часто входят друг к другу не стуча, или же заранее проникают в чужую квартиру и поджидают там отсутствующего хозяина. Они делают это не потому, что хотят нарушить правила благоприличия, но потому, что двери перед ними как бы сами растворяются. В комнату Раскольникова входят, не стуча, Свидригайлов, Соня, мещанин в халате, Разумихин, Порфирий Петрович, Дуня <...> Уже сама неоднократность такого явления показывает, что тут не случайный авторский недосмотр, но какая-то чрезвычайно важная жизненная необходимость, непосредственно связанная с метафизикой происходящих встреч. Герои Достоевского встречаются друг с другом, когда назревает в том внутренняя, ими самими неосознанно подготовленная неизбежность» [Мейер, 1967, с. 319].

Итак, нет никаких сомнений в том, что образ открытых дверей в романе «Преступление и наказание» играет важную идейно-смысловую роль. По наблюдению В.Н. Топорова, «особенно существенно, что Достоевский всегда старается указывать — открыта (отворена, отперта) или закрыта (затворена, заперта) дверь (более полутораста раз, при этом слово “дверь” упоминается около 200 раз)» [Топоров, 1993, с. 16]. Такое частотное употребление слова-образа дает возможность читателю задуматься над главной идеей романа. А она

[4] Каждый герой, приходящий к Раскольникову, по-своему преодолевает пространство двери: во время визита Сони после первой встречи в доме Мармеладовых («В эту минуту дверь тихо отворилась, и в комнату, робко озираясь, вошла одна девушка» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 181]); перед приходом Разумихина («Из полуотворенной двери выглядывала хозяйка» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 92]); во время первого посещения Разумихина («Но в эту минуту опять отворилась дверь настежь, и, немного наклонившись, потому что был высок, вошел Разумихин» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 93]); перед появлением в каморке мещанина («Только что он хотел отворить дверь, как вдруг она стала отворяться сама <…> Дверь отворялась медленно и тихо, и вдруг показалась фигура — вчерашнего человека *из-под земли»*[Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 274]).

у Достоевского всегда связана с человеком и его назначением в этом мире, где счастье и покой обретаются путем великого страдания. Во время преодоления этого пути Раскольникову дается шанс на воскресение, что подтверждается авторской ремаркой в эпилоге: «<...> человек совершает два убийства и в то же время забывает, что дверь стоит отпертая!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 411]. В контексте представленной темы еще более убедительно звучат слова, подчеркнутые Достоевским во время чтения в его личном экземпляре Евангелия: «Я есмь дверь; кто войдет Мною, тот спасётся, и войдет, и выйдет, и пажить найдет» (Ин. 10:9). Это изречение вполне определённо можно соотнести с судьбой Раскольникова, который после тяжелых испытаний входит в открытые двери Христа и обретает спасение, становясь духовным примером для других.

Список литературы

1. Бахтин, 1963 — *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. 364 с.
2. Бограж, 2005 — *Бограж Г.Л.* Метафизическое пространство и православная символика как основа мест обитания героев романа «Преступления и наказание» // Достоевский: дополнения к комментарию. М.: Наука, 2005. С. 179–202.
3. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
4. Иванов, 1916 — *Иванов В.И.* Достоевский и роман-трагедия // Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М.: Мусагет, 1916. С. 3–60.
5. Мейер, 1967 — *Мейер Г.А.* Свет в ночи (о «Преступлении и наказании»). Опыт медленного чтения. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1967. 517 с.
6. Мочульский, 1980 — *Мочульский К.В.* Достоевский. Жизнь и творчество. Париж: YMCA-PRESS, 1980. 561 с.
7. Новикова, 1999 — *Новикова Е.Г.* Соня и софийность: (Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание») // Достоевский и мировая культура. Альманах. 1999. № 12. С. 89–98.
8. Тихомиров, 2005 — *Тихомиров Б.Н.* «Лазарь! гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: книга-комментарий. СПб.: Серебряный век, 2005. 472 с.
9. Топоров, 1993 — *Топоров В.Н.* Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления («Преступление и наказание») // Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в литературной науке XX века: хрестоматия по истории русской литературы / сост.: Т.В. Зернова, Н.А. Ремизова. Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1993. С. 105–125.
10. Шкловский, 1957 — *Шкловский В.Б.* За и против: Заметки о Достоевском. М.: Сов. писатель, 1957. 259 с.

References

1. Bakhtin, M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [*Problems of Dostoevsky's Poetics*]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1963. 364 p. (In Russ.)

2. Bograd, G.L. "Metafizicheskoe prostranstvo i pravoslavnaoa simvolika kak osnova mest obitaniia geroev romana 'Prestupleniia i nakazanie'" ["Metaphysical Space and Orthodox Symbolism as the Basis of the Habitat of the Heroes of the Novel *Crime and Punishment*"]. *Dostoevskii: dopolneniia k kommentariiu* [*Dostoevsky: Additions to the Commentary*], Moscow, Nauka Publ., 2005, pp. 179–202. (In Russ.)

3. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

4. Ivanov, V.I. "Dostoevskii i roman-tragediia" ["Dostoevsky and the Novel-Tragedy"]. *Borozdy i mezhi. Opyty esteticheskie i kriticheskie* [*Furrows and Boundaries. Aesthetic and Critical Experiences*], Moscow, Musaget Publ., 1916, pp. 3–60. (In Russ.)

5. Meier, G.A. *Svet v nochi (o "Prestuplenii i nakazanii"). Opyt medlennogo chteniia* [*A Light in the Night (About* Crime and Punishment*). An Experience of Slow Reading*]. Frankfurt am Main, Posev Publ., 1967. 517 p. (In Russ.)

6. Mochul'skii, K.V. *Dostoevskij. Zhizn' i tvorchestvo* [*Dostoevsky. Life and Work*]. Paris, YMCA-PRESS Publ., 1980. 561 p. (In Russ.)

7. Novikova, E.G. "Sonia i sofiinost': (Roman F.M. Dostoevskogo 'Prestuplenie i nakazanie')" ["Sonya and Sophistry: (F.M. Dostoevsky's novel *Crime and Punishment*)"]. *Dostoevskij i mirovaja kul'tura. Al'manakh.* 1999, no. 12, pp. 89–98. (In Russ.)

8. Tihomirov, B.N. "*Lazar'! grjadi von*". *Roman F.M. Dostoevskogo* "*Prestuplenie i nakazanie*" *v sovremennom prochtenii: kniga-kommentarij* ["*Lazarus! come out.*" *The novel by F.M. Dostoevsky* Crime and Punishment *in Modern Reading: a Book-Commentary*]. St. Petersburg, Serebrjanyj vek Publ., 2005. 472 p. (In Russ.)

9. Toporov, V.N. "Poietika Dostoevskogo i arhaichnye shemy mifologicheskogo myshleniia ('Prestuplenie i nakazanie')" ["Dostoevsky's Poetics and Archaic Schemes of Mythological Thinking (*Crime and Punishment*)"]. *Roman F.M. Dostoevskogo* "*Prestuplenie i nakazanie*" *v literaturnoj nauke XX veka: khrestomatiia po istorii russkoi literatury* [*The Novel by F.M. Dostoevsky* Crime and Punishment *in the Literary Science of the 20th Century: a Textbook on the History of Russian Literature*], Izhevsk, 1993, pp. 105–125. (In Russ.)

10. Shklovskii, V.B. *Za i protiv: Zametki o Dostoevskom* [*Pros and Cons: Notes on Dostoevsky*]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1957. 259 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 23.06.2022
Одобрена после рецензирования: 30.06.2022
Принята к публикации: 01.07.2022
Дата публикации: 25.09.2022

The article was submitted: 23 June 2022
Approved after reviewing: 30 June 2022
Accepted for publication: 01 July 2022
Date of publication: 25 Sept. 2022

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 3 (19), 2022.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2=411.2)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-87-100
https://elibrary.ru/EPTKBH



© 2022. Елена Степанян
Московский государственный институт культуры, Химки, Россия

О неуловимости символа. К вопросу об иллюстрировании «Преступления и наказания»

© 2022. Elena V. Stepanian
Moscow State Institute of Culture, Khimki, Russia

The Elusiveness of Symbols. On the Illustrations to *Crime and Punishment*

Информация об авторе: Елена Владимировна Степанян, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы, Московский государственный институт культуры, ул. Библиотечная, д.7, 141406 г. Химки, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-2175-1386.
E-mail: estepanian@ya.ru

Аннотация: в статье говорится о проблемах иллюстрирования русской литературной классики (на примере известных графических циклов к роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»). Литературная иллюстрация прошла длинный путь, ее история богата славными именами мастеров, воплотивших в своем творчестве образы героев русской словесности. Однако иллюстрация остается «пограничным» жанром, визуализирующим материал, предназначенный для нашего внутреннего зрения. На этой границе нередко и возникают трудности, несовпадения, когда внимательный читатель не удовлетворяется художественным рядом, предлагаемым иллюстратором.

Автор предполагает, что идеальная иллюстрация, воплощающая литературный образ-символ, труднодостижима, и стремится исследовать природу этих трудностей. Символ укоренен в действительности, его внешняя оболочка взята из реальной жизни. Но одновременно он не должен терять свой многообещающий, намекающий характер; за внешней достоверностью образа открывается ряд значений, в пределе необозримый. Эту множественность смыслов, истолкований читатель-зритель должен ощутить. Но всегда ли способно конкретное изображение передать множественные смыслы, стоящие за образом-символом?

Анализируя иллюстрационные циклы к роману Достоевского, созданные такими мастерами, как М. Добужинский, Д. Шмаринов, Э. Неизвестный, И. Глазунов, М. Шемякин, автор выявляет в ряде случаев «крен» либо в сторону предметной узнаваемости, бытовизма (Шмаринов), либо в сторону произвольно истолкованного идейного содержания образов Достоевского (Неизвестный). Портретность изображений героев, свойственная работам Глазунова, лишает персонажей «Преступления и наказания» той внутренней динамики, которая является основой их характеров и судеб.

Автор статьи полагает, что наиболее перспективным является путь Добужинского-иллюстратора. Персонаж в интерпретации Добужинского чаще всего дан как бы «вскользь», со спины, в профильном повороте, издалека; не только его облик или те или иные сцены романа, но архитектурные детали, виды улиц и дворов, предметы быта рассказывают о его пути и судьбе. Эти приемы ничего не навязывают читателю, зато они дают ему почувствовать ауру, окружающую героя, легко прикоснуться к его личности. Свобода, которую дарит воображению подобная иллюстрация, способствует сотворчеству читателя, писателя и художника.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, роман «Преступление и наказание», иллюстрирование, визуальность, символ, художник-иллюстратор, литературный образ.

Для цитирования: *Степанян Е.В.* О неуловимости символа. К вопросу об иллюстрировании «Преступления и наказания» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3(19). С. 87–100. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-87-100

Information about the author: Elena V. Stepanian, PhD in Philology, Associate Professor, Department of Literature, Moscow State Institute of Culture, Bibliotechnaya 7, 141406 Khimki, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-2175-1386

E-mail: estepanian@ya.ru

Abstract: The author analyses the question of illustrations of Russian literary classics, on the example of well-known graphic series to Fyodor Dostoevsky's novel *Crime and Punishment*. Literary illustrations have gone a long way, and their history is rich in renowned names of masters who had created visual images of characters from Russian classics. However, illustrations remain a "borderline" genre as they visualize material intended for our inner vision. This is where challenges and incongruities often arise when the attentive reader is not satisfied by the artistic representation suggested by the illustrator.

The author assumes that an ideal illustration, truly conveying the literary image-symbol, is quite difficult to accomplish and attempts to explore the nature of such difficulties. A symbol is rooted in reality, and its external shell is taken from life. At the same time, a symbol should not lose its promising and suggestive nature; the external veracity of an image reveals an immeasurable host of meanings. The reader/viewer is expected to sense this multiplicity of meanings. But is a specific image always capable of communicating the multiple meanings on which the image/symbol is based?

The author analyses the illustrative series of Dostoevsky's novel created by M. Dobuzhinsky, D. Shmarinov, E. Neizvestny, I. Glazunov, and M. Shemyakin and finds that in some cases there is a tilt toward either the subject being too recognizable, i.e., naturalistic (Shmarinov) or the interpretation of Dostoevsky characters' messages being too optional (Neizvestny). A very definite portrayal of the heroes of Crime and Punishment by Glazunov strips them of the inner dynamics on which their natures and destinies are based.

The author proposes that the best course was chosen by Dobuzhinsky, whose characters are shown most often as if fleetingly, from the back, in profile, or from afar. This way not only their appearances or scenes from the novel, but architectural details, images of streets and yards, or household items as well tell us a lot about their lives and fates. This approach does not impose anything on the readers but rather helps them to sense the aura surrounding the characters and gives a chance to get in contact with their personalities. The freedom such illustrations grants the imagination turns the reader into a coauthor of the writer and artist.

Keywords: F.M. Dostoevsky, *Crime and Punishment*, illustration, visibility, symbol, illustrator, literary image.

For citation: Stepanian, E.V. "The Elusiveness of Symbols. On the Illustrations to *Crime and Punishment*." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 3 (19), 2022, pp. 87–100. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-87-100

Иллюстрирование литературной классики порой заставляет думать, что вопрос о визуальном воплощении словесности относится к числу нерешаемых. Во всяком случае тех, которые не могут быть решены до конца. Зазор между образом, создаваемым писателем, и иллюстрационной интерпретацией этого образа то и дело остается лакуной, которую нелегко заполнить. Эту проблему можно поставить и более широко, — разрыв между словесным и визуальным рядами (кино-, театральная версия литературного произведения) вообще бывает болезнен. Но в иллюстрировании дело обстоит особенно сложно. Тут дается некая неизменяемая, увековеченная раз навсегда пространственная интерпретация образа. Актёр же в той временно́й версии произведения, которая нам может представляться и неполной, и неудовлетворительной, иногда способен достигать пусть точечных, но совпадений с образом. А это уже немало.

Какое-то наше внутреннее, неартикулированное знание о тексте словно бы сопротивляется его изобразительному истолкованию. Мы, зрители и читатели, почему-то нередко с уверенностью говорим, сличая текст и изображение: нет, совершенно непохоже, у Достоевского (Пушкина, кого-то еще...) совсем не то! Откуда же нам это известно?

Конечно, самая большая сложность иллюстрирования заключается в том, что между художником и писателем всегда стоит читатель, на свой лад «достраивающий» предложенный ему литературный образ, и потому вступающий в полемику с иллюстратором. Читатель должен «узнать» литературного героя сам, а потом уже признать его в предлагаемом изображении. С каким же реальным объектом читатель может соотнести изображение литературного героя? Как идентифицировать то, что вымышлено?

Ни с каким, разумеется, кроме самой зыбкой вещи, — своего внутреннего переживания образа, «тропов и метафор наших чувственных ассоциаций», как говорил Мандельштам [Мандельштам, 1991, с. 165]. Литературный портрет пробуждает наш собственный дремлющий опыт. Когда мы читаем в «Преступлении и наказании» о свежем, плотного сложения господине, моложавом и румяном, с несколько маскообразным лицом (Свидригайлове), соответствующие личные впечатления уже пробуждены, уже наготове и используются как материал нашим воображением. Мы доформировываем литературный образ усилиями личной памяти, собственного внутреннего зрения, берем материал из кладовой индивидуальных впечатлений. Но ведь у художника-иллюстратора весь этот запас тоже свой. Как же быть? Как примирить два внутренних зрения?

Мы вернемся к этому вопросу, а пока повторим: идеальная иллюстрация, доносящая до нас литературный образ-символ (а в своем пределе литературный образ и должен дорасти до символа, и Достоевский в этом преуспел), наверное, труднодостижима. Символ укоренен в действительности, но он не должен терять свой многообещающий, намекающий характер, свою потаенность, летучесть, легкость контуров; за ним должен приоткрыться ряд значений, в пределе необозримый. Хорошо, если эту множественность смыслов, истолкований читатель-зритель ощутит. Но способно ли конкретное изображение передать множественные смыслы, стоящие за образом-символом?

Сказанное совсем не исключает того, что существуют общеизвестные образцовые иллюстрационные циклы, даже шедевры этого жанра. Невозможно поставить под сомнение пройденный иллюстрацией путь, из него нельзя изъять того или иного этапа, того или иного имени, — Бенуа, Фаворский, К. Рудаков, А. Гончаров... Разве этого мало? Это ли не достижения? И всё же проблема иллюстрирования нуждается в том, чтобы быть обсуждаемой снова и снова. Где корень

тех принципиальных расхождений, что возникают — и нередко — между словом и изображением?

Небольшое отступление. Конечно же, иллюстрирование именно Достоевского осложняется специфичностью литературных портретов, которые он создаёт. Характерна реакция читателей на вопрос о том, как именно писатель изображает своих персонажей. Читатель Достоевского — причём нередко вполне просвещённый — не запоминает, как бы «пропускает» портрет героя в романе, и этому есть немало примеров. «Достоевский? Ведь у него ни портрета, ни натюрморта, ни пейзажа!» Это, разумеется, не так, просто первое, второе и третье существует в тексте Достоевского особенным образом. Как писал Ф.А. Степун: «Почему же мы этих тщательно выписанных деталей не замечаем, а если и замечаем во время чтения, то со временем как-то погашаем их в памяти. Думаю, что ответ надо искать в том, что "новое рождение" Достоевского в морозный день на Неве началось с погашения земной действительности и с возвышения над ней иной духовной реальности. Да, Достоевский тщательно одевает, "костюмирует" действующих лиц своих романов, но вселяя в них, во всех, в светлых и смрадных, предельно-взволнованные души и идейную одержимость, он огнём этих душ и идей как бы совлекает со своих героев их эмпирическую плоть, раздевает их до метафизической наготы» [Степун]. Читателю упорно представляется, будто портреты у Достоевского — в отличие от Тургенева, от Толстого, — отсутствуют или почти отсутствуют. Что за странная особенность? Читатель отмечает, конечно, циммермановский цилиндр Раскольникова, или хрупкость и тихость Сони, или худобу и огненные глаза Настасьи Филипповны, — то есть тот или иной признак, ту или иную деталь. И, собственно, всё. Торжествует «метафизическая нагота», о которой говорил Степун. Зато резко-отчётливо запоминается «вольтова дуга» духовного пути героя и оглушительный финал, к которому герой приходит, — падение или воспарение. Соответственно в портрете Достоевского доминирует динамический, а не словесно-пластический принцип (говорим это, вполне учитывая наличие специфически «достоевской» детализовки). Иными словами: портреты, создаваемые Достоевским, можно назвать суггестивными и движущимися, в отличие от более традиционных описаний героев у Тургенева, Гончарова, Толстого. Достоевский оставляет больше простора для внутренней работы читательского воображения.

Но тем затруднительнее оказывается работа художника-иллюстратора. Ведь иллюстрирование почти неизбежно не вполне адекватно литературному образу. Оно — и иллюстрации именно к роману «Преступление и наказание» показывают это — либо слишком буквально, либо слишком отвлечённо. Образ-символ может распасться на свои составляющие — конкретную и иносказательную — и перестать быть самим собой. Недаром известный искусствовед Ю.Я. Герчук говорил об идеальной книжной графике как о передающей атмосферность, ауру произведения, а не поверхностную достоверность и не умозрительную отвлечённость (мы увидим, что и такое бывает). То есть передающей ту границу, на которой соприкасаются внешнее и внутреннее: «<…> для наиболее глубоких и тонких иллюстраторов ни острые моменты сюжета, ни облик героев не становятся сами по себе главными предметами внимания. Их интересует другое —глубинные смыслы литературного произведения, его атмосфера, стиль автора, в котором проявляется свойственное ему отношение к жизни» [Герчук, 2016, с. 84].

В этой связи вспомним: бытует распространённое мнение, что иллюстрирование книг для юношества — более предметное, информативное, реалистичное, для читателя старшего возраста — более отвлечённое, знаковое. В общем и целом, это деление осуществляется в иллюстрировании далеко не только в соответствии с возрастным цензом аудитории, а в соответствии с темпераментом, навыками и особенностями жизневосприятия самого художника. Есть иллюстрации, условно говоря, более «плотские», есть более умозрительные и знаковые. Но это различие связано с тем, что художник, иллюстрируя, в известном смысле всегда портретирует самого себя. (Такое самовоссоздание бывает буквальным. Неслучайно, например, Раскольников в иллюстрациях Михаила Шемякина к «Преступлению и наказанию» напрямую повторяет несколько деревянную, топорную пластику, свойственную самому Михаилу Михайловичу. Даже любимая поза Шемякина — выпрямившись, со сложенными крест-накрест на груди руками — дублируется в некоторых центральных изображениях цикла. Есть устные свидетельства, согласно которым для художника это был сознательно использованный приём.)

Такие психологи, пишущие об изобразительном искусстве, как Виктор Аллахвердов, Мария Осорина отмечают буквально телесное взаимодействие произведения и того, кто его воспринимает

(в нашем случае — и интерпретирует, т. е. иллюстратора). Мария Осорина: «Я утверждаю, что телесность человеческая сопереживает. И происходит подключение массы интереснейших механизмов, начиная с базовых ритмов — сердцебиение, дыхание и пр. — и кончая телесным проживанием фигур, которые есть на холсте, причём фигур не только человеческих. Можно присоединяться и к абстрактным фигурам — этому даже можно учить» [Аллахвердов]. Сам же Аллахвердов в книге эссе «Психология искусства» пишет: «<...> важный аспект проникновения в язык художественного произведения — телесное, двигательное присоединение к самой ткани художественного произведения (и, кстати, не только в пластических видах искусств, но и в музыке, и даже — возможно — в литературе)» [Аллахвердов]. Полагаем, что и в литературе оно очень возможно! Это «присоединение» конечно же происходит и с художником-иллюстратором, и не только в том смысле, что он погружается в текст, воссоединяется с изображаемыми героями и ситуациями. Во многих случаях он **их к себе присоединяет**, их присваивает, подчиняет себе. Нередко именно это подчинение текста себе и оказывается решающим. Наверное, преодолеть себя, отказаться от себя, контактируя с литературным образом, подчиниться ему, а не подчинять его, иллюстратору крайне трудно. В самом деле, доступно ли художнику позабыть о собственной личности? Вправе ли мы требовать от него такого самоотвержения?

Например, Дементий Шмаринов иллюстрировал «Преступление и наказание» (работа над циклом шла, начиная с середины 1930-х годов) в соответствии с теми принципами высокого владения пластической формой, жизнеподобия и психологизма, которые вообще ему были свойственны (книга вышла в 1940-м). Это, безусловно, положительные качества, но — при высоком профессиональном уровне, при бытовой, исторической и психологической достоверности работ художника, — в чём же тогда отличие цикла, посвящённого «Преступлению и наказанию», от образцовых его же иллюстраций к «Войне и миру»? Тот же психологизм, та же бытовая, социальная, историческая достоверность. Где же тогда присутствие духовного измерения, свойственное Достоевскому как никому другому, духовного золотого сечения его образов? Может быть, с этой «плотской точностью» шмариновских персонажей связана полная, с нашей точки зрения, неудача иллюстрации с изображением Свидригайлова. (Крупность этого антигероя, мрачная страстность и боль совести,

на которые он способен, — всё исчезло в карикатурном, подмигивающем жуире, каким он предстаёт у Шмаринова. Помещике-жуире, существовавшем как исторический, социальный и психологический тип, но не как целостное воплощение персонажа Достоевского.) Мы читаем в «Преступлении...» о разбойнике и блуднице, «странно сошедшихся» в Сониной комнате. И, если говорить о том, чего нет в шмариновской работе, то как раз этого — странности, сдвинутости в отношении привычного, не-повседневности повседневного, чрезвычайности его. Художник говорил, как во время работы над этим циклом он вдохновлялся «петербургскими мотивами» в иллюстрациях А. Бенуа и М. Добужинского. Думается, что самые «добужинские» подготовительные рисунки Шмаринова к роману Достоевского — повороты лестницы, углы зданий, подворотни, — больше говорят о тексте романа, чем фронтальные изображения героев. Они позволяют соприкоснуться с персонажами, не навязывая их нашему внутреннему зрению[1].

Возможен и другой подход, по-видимому, гораздо более опасный. Это — путь насильственной символизации. Для такого подхода характерно совлечение внешнего жизнеподобия, всякого сходства с реальностью. Зато максимально акцентируется то отвлечённое, переносное значение, которое, с точки зрения художника, просматривается в литературном образе. И если читатель далеко не всегда удовлетворён представленной в иллюстрации внешностью героя, то тем более его может смутить подобный «взлом» и нахрап в отношении идейного содержания произведения. Тут расхождения в понимании смысла текста могут быть огромными, а символистский напор иллюстратора — даже раздражать.

Конечно, такая важная сторона существования символа, как его укоренённость в реальности, не должна исчезнуть. Символ, теряющий эту свою опору, свой якорь, становится волюнтаристским и плакатным, его иносказательное значение — произвольным.

[1] Вспоминается примечательный случай, связанный с проблемой иллюстрирования. Один даровитый, по праву признанный художник-график получил исключительную возможность — проиллюстрировать Евангелие и Деяния апостолов. Мастерство его было безупречно, техническое воплощение издания выше всяких похвал. Но образы, условно говоря, «действующих лиц» вызывали вопросы, а то и несогласия (думается, это было неизбежно, и прежде всего в отношении главного Действующего Лица). Наиболее достоверными и самыми «евангельскими» были заставки, концовки, словом, служебные элементы с изображениями колосьев, виноградных лоз, камней, травы, дороги. Они казались идеально достоверными и точными, смиренно доносили ауру Текста.

Сказанное выше относится к известному циклу Э. Неизвестного. Композиции Неизвестного к «Преступлению и наказанию» произвольны и хаотичны. Значимые с точки зрения художника элементы — крест, топор и т.д. — доминируют с какой-то наивной агрессивностью. Композиционный хаос должен воплощать идейную смуту, царящую в душах героев, и, как, наверное, представляется иллюстратору, самого Достоевского (точность вѝдения идейного наполнения романа тут практически отсутствует). Выше говорилось, что иносказательный напор такого иллюстрирования раздражающе влияет на читателя. Возможна и иная реакция: наивный, начинающий читатель Достоевского может получать удовольствие от того, что ему удалось разгадать обиняки и намёки иллюстратора. Характерно, как школьники-подростки, которым учительница предложила проанализировать цикл Неизвестного, быстро угадывали подтекст каждого изображения, с очевидным удовольствием опознавали то, что, в общем, в этих иллюстрациях лежит совсем на поверхности [Перова]. Отличительная черта работ скульптора – плакатность, агрессивная многозначительность, которая бывала свойственна многим художественным произведениям шестидесятников, и которая нередко прочитывалась как откровение в то и в последующее десятилетия. Этим, по-видимому, объясняется острота напряжения в интеллигентном кругу конца шестидесятых, возникшая в связи с задержавшимся выходом в «Литературных памятниках» книги с иллюстрациями скульптора. Ударная символичность работ Неизвестного воспринималась как декларация умственной свободы. Отсюда и преувеличенное представление о значимости данного цикла.

Наряду с этим смысловым пережимом предметная сторона изображений была ослаблена до предела (может быть, дело просто в ограниченных возможностях Неизвестного-рисовальщика). Герой романа фактически развоплощается: слабый, произвольный, какой-то женственный и случайный контур, которым охвачен профиль Раскольникова в иллюстрации к эпилогу, ничего не говорит собственно о Раскольникове.

...Но вот иные художники — и у каждого из них свой зритель, свой круг. Один обращён к лицу героя, другой — к ситуации, к событию. Это — Илья Глазунов и Михаил Шемякин.

Иллюстрации Глазунова, считающиеся большой его удачей; острые, парадоксально карикатурные работы Шемякина также

ставят перед исследователем вопросы о точности восприятия и интерпретации образов Достоевского.

Глазунов в самых своих запоминающихся работах к «Преступлению и наказанию», «Идиоту», «Белым ночам», «Братьям Карамазовым» портретирует героев, следовательно, оказывается на опасном пути. Н. Гончарова писала об иллюстрировании Достоевского то, что может быть отнесено именно к глазуновскому циклу: «<...> портрет, как бы мастерски ни был он исполнен, все же остаётся в своих пределах: это статичный образ, не раскрывающий той постоянной напряжённой работы души, которой преисполнен роман Достоевского... Думается, что жанр психологического портрета просто фатально не совпадает с идущей по нарастающей динамикой Достоевского: ведь он — сама статика» [Гончарова]. Принцип же Достоевского-портретиста — динамика, постоянное струение личности, её неравенство самой себе в каждую отдельно взятую минуту. Глазунов стремится компенсировать эту ситуацию тем, что предельно увеличивает глаза, как бы расширяет взгляд персонажа. Но чего же он достигает этим приёмом? Того ли, что подчёркивает «нездешность», как бы нахождение героя вне повседневности? Нет. Эта гипертрофия взгляда придаёт лицу сентиментальный колорит, оттенок сентиментальной пустоты, внешней псевдоодухотворённости. Именно поэтому известный «портрет» Раскольникова в начале романа представляет юношу в поношенной, конечно же, одежде, но при этом изысканно красивого, с оттенком умеренной пристойной грусти в лице. И всё. Где же та переполненность идеей, мучение идеей, которое нам внятно с первых страниц романа?

Мы читаем, например, о взгляде князя Мышкина: взгляд тихий, НО тяжёлый. Одна черта — но определяющая контрасты, заключённые в этой личности, её внутреннюю динамику, её неожиданные возможности. Этого-то у Глазунова и нет. Кстати, в блоге, посвящённом Глазунову-иллюстратору, читатель (А. Самарин) замечает: «А мне всегда казалось, что Глазунов вообще не иллюстратор. Почти все его картинки в книгах — это портреты, а литературное произведение это, прежде всего, сюжет — действие. Действие в его иллюстрациях напрочь отсутствует» [Самарин]. Согласна, хотя в случае Достоевского следовало бы сказать: тут речь не только о сюжетной динамике, но о внутренней динамике личности прежде всего.

Что касается зловеще-игрового иллюстрирования М. Шемякина, то о его цикле можно сказать следующее. Прежде всего:

удивительно, что иллюстрации к «Преступлению и наказанию» так мало отличаются от его же серий, посвящённых произведениям Гоголя. Там и там много динамики, но искусственной, марионеточной; кукольное гротескное уродство персонажей, до известного предела забавное, которое, быть может, уместнее в случае «Петербургских повестей», удручает в случае романа Достоевского. У этого художника свой «коэффициент преломления» текста, и он плачевно неуместен ни в унылом, а-пластичном изображении профиля Сони Мармеладовой, ни в сцене посещения Раскольниковым старухи, где персонажи предстают расчеловеченными до последнего предела. Ни анатомической гибкости, ни внутренней сложности нет у этих страшных куколок, скорее близких стилистике и замыслу «Песочного человека» Гофмана, чем роману Достоевского.

...Так что же? Существуют ли приёмы (и примеры) какого-то адекватного иллюстрирования?

Существуют, конечно. Правда, одно время стало представляться, что наилучшей практикой в этом отношении является так называемое «параллельное», «скользящее» иллюстрирование, иллюстрирование по касательной (его образцом была вышедшая в 1980-е скромная книжка стихотворений и поэм Н.А. Заболоцкого, где использовались репродукции картин Филонова, Шагала, Анри Руссо. И этот пример не единственный). Думалось, что, скажем, проза Достоевского могла бы быть адекватно отображена репродукциями произведений К. Коро. В самом деле, его «Читающая пастушка», «Прерванное чтение», «Монах с виолончелью», пейзажи с их особенной световоздушной средой удивительно — почти до полных совпадений — созвучны человеческим типам и атмосферности некоторых романов Достоевского.

Но иллюстрирование как таковое? Прямое, сюжетное? Неужели параллельное иллюстрирование является наилучшим, универсальным решением проблемы?

Разумеется нет.

Мы уже бегло говорили, что подлинной удачей, подлинно точным прочтением Достоевского является такое иллюстрирование, когда (подобно М. Добужинскому) художник запечатлевает мир романа — фрагменты уличного пейзажа, детали архитектуры, а герой бóльшей частью дан силуэтно, не фронтально, в профиль, в ракурсе, со спины... Это — приём, близкий к центральному приёму

«Царя Иудейского» К. Р.а[2] или «Последних дней» М. Булгакова, приём, дающий нам центрального героя реальным и в то же время ускользающим, сохраняющим свою тайну, недосказанность, как сохраняет её живая личность. Окружающее героя узнаваемо, достоверно, сам же он — «фигура умолчания». Он оставляет пространство для нашего воображения, наших догадок. Ничто не препятствует читательской вовлечённости, динамичному постижению персонажа и текста.

...Успех Добужинского-иллюстратора не только в том, что он был так утончённо одарён, наделён художественным тактом и чувством меры. Дело в том, что его героиней была художественная аура, не персонаж, а смысловое свечение, его окружающее, кокон ассоциаций вокруг него. Иллюстратор вступает в прямой контакт не только с литературным материалом, но с читателем и его воображением. Недаром в работе о Добужинском С. Маковский заметил: «Мне кажется, не так уж неуместно сказать, что графика сродни... заклинательному знаку. Графический рисунок (в идеале) как бы утрачивает изобразительный смысл, становится средством прямого художнического внушения. Правда, внушение обращено не к злым или добрым гениям, а всегда лишь к тому злому и доброму гению, каким является для художника читатель иллюстрированной им книги, но всё-таки график гораздо откровеннее и хитрее, чем живописец, заклинает, не только изображает» [Маковский].

С. Маковский оценил то не лобовое воздействие, которое может оказать иллюстратор на читателя, чья свобода при этом остаётся ненарушимой. Воображение читателя направляется благодаря тонким воздействиям иллюстратора, читательское сотворчество писателю становится богаче и интенсивнее. Усилия художника делают читателя ещё и зрителем. И в обеих ипостасях он не лишается своей самостоятельности.

Это важно хотя бы потому, что вѝдение — один из важнейших принципов, существующих в мире Достоевского. Способы смотреть и видеть у героев писателя невероятно разнообразны, это — основа взаимоотношений героев (персонажи могут потаённо наблюдать

[2] К.Р. — литературный псевдоним Великого князя Константина Константиновича Романова (1858–1915). Его перу принадлежит драма в стихах «Царь Иудейский» (1914), посвященная смерти и воскресению Спасителя, причем Сам Иисус Христос на сцене не появляется. Происходящее комментируется остальными действующими лицами. Как известно, М.А. Булгаков использовал тот же прием в пьесе «Последние дни», посвященной преддуэльным событиям в жизни А.С. Пушкина и его кончине.

друг за другом, могут быть ослеплены восхищением при первом же взгляде на другого, могут сострадательно всматриваться во встречного и т.д.) Недаром одним из заветов писателя было: «<...> видеть и слышать всё своими глазами» [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 371–372]. «Видеть и слышать», а не только видеть. То есть глазу должно быть внятно не визуальное только, но подразумеваемое, за-текстовое, внутренне слышимое.

И, может быть, сверхтрудная задача, стоящая перед иллюстрированием, — донести до читателя не только и не столько прямое высказывание писателя (тут возможны ошибки, в том числе грубые, и мы уже кое-что сказали об этом), но тон, звук, мелодику и ритм его речи. Это и поможет нам стать одновременно зрителями и читателями, воспринять то, что внушает нам художник книги, но самое главное — через него — автор текста.

Список литературы

1. Аллахвердов — *Аллахвердов В.М.* Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведении. URL: http://mhp-journal.ru/upload/Library/Allakhverdov_VM_(2001)_Psychology_of_Art.pdf (дата обращения: 18.06.2022).

2. Герчук, 2016 — *Герчук Ю.Я.* Основы художественной грамоты. М.: РИП-Холдинг, 2016. 192 с.

3. Гончарова — *Гончарова Н.Г.* Достоевский в зеркалах графики и критики. URL: https://clib.me/b/435556-nina-georgievna-goncharova-dostoevskiy-v-zerkalah-grafiki-i-kritiki (дата обращения: 27.06.2022).

4. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

5. Маковский — *Маковский С.К.* Мстислав Добужинский — график. URL: https://lit.wikireading.ru/h7md5DQCfx (дата обращения: 27.06.2022).

6. Мандельштам, 1991 — *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Терра, 1991. Т. 3–4. 674 с.

7. Перова — *Перова И.Н.* Э. Неизвестный. Иллюстрации к «Преступлению и наказанию. URL: https://perova3.jimdofree.com (дата обращения: 23.06.2022).

8. Самарин — *Самарин А.* Илья Глазунов как иллюстратор. URL: https://illustrators.ru/posts/ilya-glazunov-kak-illyustrator (дата обращения: 27.06.2022)

9. Степун — *Степун Ф.А.* Встречи. URL: http://www.odinblago.ru/stepoun_vstrechi/2 (дата обращения: 16.06.2022)

References

1. Allakhverdov, V.M. *Psikhologiia iskusstva. Esse o taine emotsionalnogo vozdeistviia khudozhestvennykh proizvedenii* [*Psychology of Art. Essay on the Mystery of the Emotional Impact of Works of Fiction*]. URL: http://mhp-journal.ru/upload/Library/Allakhverdov_VM_(2001)_Psychology_of_Art.pdf Accessed 18 June 2022. (In Russ.)

2. Gerchuk, Iu.Ia. *Osnovy khudozhestvennoi gramoty* [*Basics of Artistic Literacy*]. Moscow, RIP-Kholding Publ., 2016. 102 p. (In Russ.)

3. Goncharova, N.G. *Dostoevskii v zerkalakh grafiki i kritiki* [*Dostoyevsky in the Mirrors of Graphics and Criticism*]. URL: https://clib.me/b/435556-nina-georgievna-goncharova-dostoevskiy-v-zerkalah-grafiki-i-kritiki Accessed 27 June 2022. (In Russ.)

4. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

5. Makovskii, S.K. *Mstislav Dobuzhinskii – grafik* [*Mstislav Dobuzhinsky – Graphic Artist*]. URL: https://lit.wikireading.ru/h7md5DQCfx Accessed 27 June 2022. (In Russ.)

6. Mandelshtam, O.E. *Sobranie sochinenii v 4 tomakh* [*Collected Works in 4 vols*]. Vol. 3-4. Moscow, Terra Publ., 1991. 674 p. (In Russ.)

7. Perova, I.N. *Neizvestnyi. Illustratsii k "Prestupleniiu i nakazaniiu"* [*Neizvestny. Illustrations to* Crime and Punishment]. URL: https://perova3.jimdofree.com Accessed 23 June 2022. (In Russ.)

8. Samarin, A. Comment on "Il'ia Glazunov kak illiustrator" ["Ilya Glazunov as an Illustrator"]. *Illustrators.ru*, 11 June 2017. URL: https://illustrators.ru/posts/ilya-glazunov-kak-illyustrator Accessed 27 June 2022. (In Russ.)

9. Stepun, F.A. *Vstrechi* [*Meetings*]. URL: http://www.odinblago.ru/stepoun_vstrechi/2 Accessed 16 June 2022. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 05.07.2022
Одобрена после рецензирования: 11.07.2022
Принята к публикации: 25.07.2022
Дата публикации: 25.09.2022

The article was submitted: 05 July 2022
Approved after reviewing: 11 July 2022
Accepted for publication: 25 July 2022
Date of publication: 25 Sept. 2022

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 3 (19), 2022.
Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2=411.2)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-101-132
https://elibrary.ru/FAXBZM



© 2022. Эниса Успенская
Университет художеств, Белград, Сербия

Актуализация эпилога романа «Преступление и наказание» в кинематографических трансформациях

© 2022. Enisa Uspenskaya
University of Arts, Belgrade, Serbia

Actualization of the Epilogue of the Novel *Crime and Punishment* in Cinematic Transformations

Информация об авторе: Эниса Успенская, доктор филологических наук, профессор факультета драматических искусств, Университет художеств, бульвар Уметности, д. 20, 10070 г. Белград, Сербия.
E-mail: enisa.uspenski@gmail.com

Аннотация: В статье идёт речь о трансформациях «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского, с акцентом на актуализацию эпилога романа в мировом киноискусстве, с начала XX до начала XXI века. В работе рассмотрены кинокартины, имеющие значительную важность для духа времени своей эпохи, которые, в то же время, и наиболее активно участвовали в создании культурного феномена — трансмедиального раскольниковского метатекста.

Анализом выявлен диалогизм авторов фильмов по отношению к эпилогу, заключающему в себе «первоначальную мысль» романа. Говорится о нескольких вариантах экранных интерпретаций эпилога «Преступления и наказания». В первом случае автор развивает мысль Достоевского: герой перестаёт мыслить в категориях «право имеющих» и «вседозволенности» и переходит к новому мировоззрению («Раскольников» Роберта Вине, одноимённые с романом фильмы Йозефа фон Штенберга и Жоржа Лампена, «Карманник» Робера Брессона).

Во втором случае герой остаётся уверен в своей идее и правоте собственных убеждений, однако идёт на явку с повинной («Преступления и наказания» Льва Кулиджанова и Аки Каурисмяки). В третьем случае герой остаётся привержен своим принципам, но его постигает рука закона («Верёвка» Альфреда Хичкока, «На последнем дыхании» Жан-Люка Годара). Есть и четвёртый вариант, когда герой не сдаётся полиции, не признаётся в преступлении и продолжает жить как раньше («Тихие страницы» Александра Сокурова и «Матч-пойнт» Вуди Аллена). Пятый вариант подразумевает, что герой даже не скрывается от закона и продолжает быть частью существующей общественной системы («Таксист» Мартина Скорцезе, «Нина» Хейтора Далия).

Ключевые слова: Достоевский, «Преступление и наказание», эпилог, трансформация, актуализация, трансмедиальность, киноискусство, раскольниковский метатекст, диалогизм.

Для цитирования: *Успенская Э.М.* Актуализация эпилога романа «Преступление и наказание» в кинематографических трансформациях // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19). С. 101–132. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-101-132

Information about the author: Enisa Uspenskaya, DSc in Philology, Professor, Faculty of Dramatic Arts, University of Arts, Boulevard Umetnosti 20, 10070 Belgrade, Serbia.

E-mail: enisa.uspenski@gmail.com

Abstract: The article deals with the transformations of Dostoevsky's *Crime and Punishment*, with an emphasis on the actualization of the epilogue of the novel in the cinema, from the beginning of the 20th to the beginning of the 21st century. The research focuses on films that are of significant importance for the 'spirit of the time' of their era, and, at the same time, that most actively participated in the creation of the cultural phenomenon of Raskolnikov's *transmedial metatext*.

The analysis reveals the dialogism of film authors in reference to the epilogue, which, in the researcher's opinion, contains the 'original message' of the novel. Several variants of screen interpretations of the epilogue of *Crime and Punishment* are here analyzed. A first option is when the author develops Dostoevsky's ideas, so the hero abandons the idea of 'having right' and 'permissiveness' and evolutes to a new worldview (*Raskolnikov* by Robert Wiene, *Crime and Punishment* by Joseph von Stenberg and Georges Lampen, *Pickpocket* by Robert Bresson). A second option is when the hero remains fixed on his idea and the correctness of his own convictions, however he goes to surrender (*Crime and Punishment* by Lev Kulidzhanov and Aki Kaurismyaki). A third option means that the hero insists on his ideological platform, but the authorities punish him (Alfred Hitchcock's *Rope*, Jean-Luc Godard's *Breathless*). A fourth option is when the hero does not surrender to the police, does not confess the crime, and continues to live in his usual way (*Silent Pages* by Alexander Sokurov and *Match Point* by Woody Allen). A fifth option means that the hero does not hide from the law and continues to be a part of the existing social system (*Taxi Driver* by Martin Scorsese, *Nina* by Heitor Dhalia).

Keywords: Dostoevsky, *Crime and Punishment*, epilogue, transformation, actualization, transmediality, cinematography, Raskolnikov's metatext, dialogism.

For citation: Uspenskaya, E.M. "Actualization of the Epilogue of the Novel *Crime and Punishment* in Cinematic Transformations." *Dostoevsky and World Culture. Philological Journal*, no. 3 (19), 2022, pp. 101–132. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-101-132

Трансформация и актуализация

В связи с проблемой трансформации[1] литературного произведения в кинематографическое напрашивается вопрос об оригинальности нового произведения и его зависимости от исходного оригинала. В киноведческой и литературоведческой литературе обыкновенно говорится о двух типах трансформации: *экранизации* (учитывающей/сохраняющей оригинальный сюжет) и *адаптации* (изменяющей сюжет первоисточника). Эстетический уровень кино-адаптации/экранизации исследователями часто оценивается исходя из степени её приближения или отдаления от сюжета романа.

В этом исследовании мы будем придерживаться известного и часто цитируемого высказывания Достоевского в ответном письме В.Д. Оболенской: «одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме», и лучше «как можно более» переделать и изменить роман, «сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или взяв первоначальную мысль» совершенно изменить «сюжет» [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 225].

Исходя из этого мы будем *адаптацией* «Преступления и наказания» считать кинокартины, в которых не узнаём сюжет романа, но можем говорить о сохранении его «первоначальной мысли».

Такими являются, например, фильмы «Верёвка» Альфреда Хичкока, «На последнем дыхании» Жан-Люка Годара, «Таксист» Мартина Скорсезе. Ближе к сюжету романа окажутся другие фильмы: «Карманник» Робера Брессона; «Матч Поинт» Вуди Алена; «Нина» Эйтора Далии; «Тихие страницы» Александра Сокурова.

Большую степень сюжетных совпадений обнаруживаем в фильме Роберта Вине «Раскольников», а также в одноимённых

[1] «Под трансформацией, в самом общем смысле понимается соотношение (или установление соотношений) двух или нескольких семиотических объектов» [Greimas, Courtés, 1979, p. 240]. Здесь и далее перевод инстранных источников мой. — *Э.У.*

с романом экранизациях Йозефа фон Штенберга, Жоржа Лампена, Льва Кулиджанова и Аки Каурисмяки.

В отличие от трансформации, которая неминуема при любых переводах или переложениях литературного текста на язык кино (или любой другой язык), актуализация[2] не является обязательной. Она зависит, в первую очередь, от авторской позиции постановщиков фильма, их мировоззрений, прочтений романа в синхронном или диахронном времени, согласованности/несогласованности с запросами «духа времени» [Goldman, 1980].

В течение XX века в философской литературе, критике и литературоведении роман «Преступление и наказание» трактовался по-разному. Но во всех интерпретациях главной является проблема эпилога романа, который должен дать ответ на вопрос, был ли прав Раскольников, приняв решение убить зловредную, на его взгляд, процентщицу, и отрекся ли он от своей идеи. На этот вопрос авторы фильмов дают разные ответы, находящиеся на двухполюсной амплитуде: от христианского миропонимания до другого, нехристианского и даже богоотрицающего.

В своей позиции автор исходит из христианского принципа: перед Богом все равны. Поэтому, во-первых, ни один человек не имеет права убить другого; во-вторых, у согрешившего есть право на покаяние. Согласно трактовке Евангелия самим Достоевским, «все Христы» [Касаткина, 2015, с. 9], и у каждого отдельного человека есть шанс перестроить себя по образу Христа для жизни живой и вечной — жизни, начинающейся не там, где-нибудь за пределами материального мира, а именно здесь, на Земле, сразу по обретении Христовой любви.

С другой стороны, «нехристианский» ответ, часто примыкающий к гностицизму (которому, по некоторым мотивам, близки идеи Раскольникова), «предполагает иерархию человеческих существ, погруженных в «невежество», «неведение» и имеющих «познание» [Йоанс, 1998, с. 179]. Право на рай, имеют только свыше избранные. Так как материальный мир, созданный Демиургом, пребывает во зле и его нельзя спасти, избранный, т.е. обладающий знанием, освобождается от подчинения миру — в том числе его социальным и нравственным законам.

2 Актуализация — «Операция, состоящая в адаптации к современности старого текста с учетом новых условий, вкуса публики и изменений фабулы, продиктованная эволюцией общества» [Pavis, 1996, p. 11].

На основании приблизительно стодвадцатилетней истории кинематографических постановок «Преступления и наказания» можно говорить о сложившемся раскольниковском трансмедиальном метатексте. Однако не все работы, отсылающие к сюжету романа, можно назвать «раскольниковскими». Чтобы это название оправдать, произведения должны содержать несколько необходимых компонентов.

Трансмедиальный раскольниковский метатекст

Основной чертой трансмедиального раскольниковского метатекста является двойственная природа его протагониста. Перед нами индивидуалист, одержимый материалистской идеей безбожной и безнаказанной вседозволенности. В то же время этот протагонист — подсознательный христианин, сострадающий, сочувствующий защитник униженных и оскорблённых. Дуализм Раскольникова проявляется и в том, что он норовит быть оригинальным, неповторимым, хотя он и типичный герой своего времени. Раскольников — не обыкновенный убийца: он совершил преступление не потому, что «голоден был» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 318], а потому, что принадлежит к «право имеющим».

Однако такая оригинальность вырождается в банальность: пусть он не один из многих, однако же он, как и многие (например Лужин и Лебезятников), становится одним «из того бесчисленного и разноличного легиона пошляков, <...> которые мигом пристают непременно к самой модной ходячей идее, чтобы тотчас опошлить её» [Достоевский 1972–1990, т. 6, с. 279].

Для Раскольникова и шестидесятников XIX века ходячими идеями были наполеонизм и фурьеризм; однако место этих идей могут занять любые другие (допустим, ницшеанство или экзистенциализм), которыми вооружаются экранные последователи героя Достоевского.

Парадокс личности Раскольникова заключается в том, что совершая, как ему кажется, оригинальные поступки, он становится тривиальным; и наоборот, когда делает то, что ему кажется мелким, он возвышается до божественного создания. Последнее является результатом внезапного проявления его второй, им самым отрицаемой натуры: вместо запрограммированного безучастия к «твари» он проявляет сочувствие и следует христианскому постулату «люби ближнего как самого себя».

Однако, если рассмотреть такое поведение Раскольникова сквозь призму христианско-гностической мифологии, то можно провести параллели между его фигурой и образом Георгия Победоносца.

Напомним, что в одной из версий этого мифа Георгий копьем пробивает не дракона, а женщину, символизирующую мировое зло [Седмица. RU, 2021] Старуха в романе является олицетворением власти того «красного зверя» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 25], у которого в рабстве находятся окружающие Раскольникова женщины: сестра героя Дуня и его мать Пульхерия Александровна, а также Сонечка Мармеладова, Катерина Ивановна и её дочери, равно как случайно встреченная девушка и другие безымянные героини романа.

Для раскольниковского кинотекста принципиальна роль Сони Мармеладовой. Она, Соня, отвечает за важную для автора полифонию; благодаря ей звучит другой голос, возражающий Раскольникову. Только с ней вместе, не порицая партнёршу и не отрекаясь от неё, Раскольников может вернуться к жизни. Раскольников, придя к Соне-Софии, преклонившись перед ней, снова в символическом смысле обретает Веру, Надежду и Любовь (так как святая София — их мать). В эпилоге романа Соня и Раскольников соединяются в позе, творящей «словесную икону» [Касаткина, 2004, с. 280–297] Богоматери с Христом:

«Но теперь их руки не разнимались; он мельком и быстро взглянул на неё, ничего не выговорил и опустил свои глаза в землю <…> Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к её ногам. Он плакал и обнимал ей колени. <…> В глазах ее засветилось бесконечное счастье; она поняла, и для неё уже не было сомнения, что он любит, бесконечно любит её и что настала же наконец эта минута» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 421].

Этот пассаж в самом конце «Преступления и наказания» позволяет ретроспективно переосмыслить весь предыдущий романный текст.

Но, с другой стороны, Сонечка Мармеладова — блудница, и этот факт не укладывается в канонический христианский нарратив. Некоторые исследователи в этом образе видят гностическую Софию-Премудрость, родившую в грехе материальный

мир[3]. Данное обстоятельство хотя и усложняет образ Сонечки Мармеладовой, однако становится вдохновителем кинематографических трансформаций и актуализаций.

В фильмах варьируются такие черты Сони, как безвыходность положения героини, её беззащитность и жертвенность, — но и непоколебимость её убеждений, контроль поступков Раскольникова и доминирование над ним.

Кинематографический Раскольников, как и его прототип в романе, разрывается между двумя крайностями: от греха гордыни к благодати милосердия-сострадания и обратно. Взаимодействие Сони и Раскольникова в фильмах показано многообразно: начиная от разлуки и отречения Раскольникова от Сони (равно и Сони от Раскольникова), через намеки на совместное будущее героев — и заканчивая катарсическим торжеством их неразлучного соединения. Постановщики выбирают место действия, обстановку и мизансцены их последней встречи соответственно с сюжетом 8 главы VI части или с эпилогом романа.

Нам известно, какими литературными средствами ситуация Раскольникова изображена в романе: прямой речью в диалогах и внутренними монологами, описаниями внешнего поведения и поведения во сне, портрета, жестов, окружающего предметного мира, деталей интерьера и пейзажа.

В киноискусстве идут в ход другие средства: это не только речь, но и прочие аудио-визуальные элементы киноязыка. Режиссёры пользуются оперативной техникой, монтажными фигурами, круп-

[3] А.Л. Бем в статье «“Фауст” в творчестве Достоевского», доказывает гипотезу о сближении образа Сони с Мефистофелем: «Пары: Фауст — Мефистофель, Раскольников — Соня оказываются между собой творчески сязанными. Что это не только теоретический домысел, но что в творческом сознании Достоевского мелькала эта взаимосвязанность, видно из одного весьма показательного места романа. В сцене смерти Мермеладова, когда он внезапно увидел Соню в ее необычайном наряде “в шляпке с ярким огненного цвета пером”, он заговорил вдруг словами Гретхен из “Фауста”». А.Л. Бем, считает, что «эта сцена невольно вызывает в памяти появление Мефистофеля в тюрьме и испуг Гретхен». И если, по словам исследователя, «вспомнить, что образ Сони контрастен Мефистофелю, тогда это неожиданное сближение найдет свое оправдание». Автор статьи настаивает на нем «только в силу того, что “огненное перо” на шляпке Сони имеет символический смысл, и это Достоевский подчеркивает и тем, что заставляет им бредить Раскольникова». Дальше, доказывая свою гипотезу, А.Л. Бем утверждает, что «явление Мефистофеля в блеске и сиянии прочно врезалось в память Достоевского», рекомендуя читателям вспомнить, что «по словам Черта из “Братьев Карамазовых” его собрат явился Фаусту “в красном сиянии”, гремя и блистая с “опаленными крыльями”». Исследователь считает, что «это представление связано с воспоминанием о появлении Мефистофеля перед Фаустом. Образ же “огненного пера” в таком случае восходит к второму явлению Мефистофеля, в котором он сам дает описание своего наряда: “<...> С пером на шляпе, с длинной шпагой / Чем я не бравый молодец”» [Бем, 1938, с. 113–115].

ными планами, различными ракурсами, реквизитами интерьера и экстерьера, музыкой, освещением и так далее.

«Раскольников», 1924

Значительную роль в реализации замысла постановщиков, режиссёра, кинооператора, актёров играют крупные планы. Актёр своей мимикой может выразить как всю ключевую идею романа, так и определённый аспект её трактовки. В гриме и выражениях лица Георгия Хмары, актёра МХАТа, сыгравшего в немом фильме Роберта Вине «Раскольников», преобладают ноты отчаяния, недоумения и сомнения. Это на протяжении всего фильма ставит под сомнение идею Раскольникова и оправдывает недвусмысленное отречение от неё в конце фильма.

Путь к покаянию Раскольникову показывает Соня: она читает ему из Евангелия притчу о воскресшем Лазаре, вешает крест на шею, заставляет целовать землю и публично признаваться в убийстве. В отличие от эпилога романа, действие которого разворачивается в остроге, картина Вине заканчивается в полицейской конторе, точно по сценарию 8 главы VI части романа. Раскольников входит в контору, до последнего момента не зная, сознаваться ему или нет. Однако услышав, что единственный, кто мог донести на него (Свидригайлов), покончил с собой, Раскольников выходит из полицейской конторы и тут, как и у Достоевского, встречается с Соней:

«Тут на дворе, недалеко от выхода, стояла бледная, вся помертвевшая, Соня и дико, дико на него посмотрела. Он остановился перед нею. Что-то больное и измученное выразилось в лице её, что-то отчаянное. Она всплеснула руками. Безобразная, потерянная улыбка выдавилась на его устах. Он постоял, усмехнулся и поворотил наверх, опять в контору» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с.409].

Роберт Вине дословно воспроизвел текст Достоевского, воплотив встречу Сони и Раскольникова (у входа в полицейскую контору) в канонических кадрах, которые потом обыграются во многих других киноадаптациях «Преступления и наказания».

Однако весь смысл эпилога, указывающий на преображение героя, заключён в последнем кадре, где крупным планом показано лицо Раскольникова. Актёр удачно меняет выражения лица: то он в отчаянии страдает, то мягко улыбается, пока его взор медленно поднимается к небу. С мимикой актёра согласуется освещение кадра, движущееся снизу вверх и становящееся интенсивнее вплоть до

полного сияния лица Раскольникова. Эта картина дополняется третьим компонентом: жестом, окончательно выявляющим символику воскресения — актёр крестится.

Техника актёрской игры, продемонстрированная в картине «Раскольников», совпадает с эстетикой экспрессионизма, у истоков которой — и этот фильм Роберта Вине. Однако идейную основу фильма следует искать не только в адекватной интерпретации «Преступления и наказания», но и в восприятии Достоевского в среде первой, послеоктябрьской волны русской эмиграции.

К этой волне принадлежала часть мхатовского ансамбля, сыгравшая не только в экранной, но и в театральной версии «Преступления и наказания». В отличие от Советской России, где в первые послереволюционные годы тексты Достоевского были подвергнуты остракизму, в эмиграции этот автор стал кумиром: одним из главных носителей «русской идеи», которую следовало отстаивать всеми средствами, в том числе и художественными.

Неудивительно, что эпилог романа именно в эмигрантском фильме «Раскольников» приобретает мощный пафос. Этим пафосом актуализируется христианский смысл, подающий надежду на «воскрешение» русской интеллигенции, которая считалась ответственной за случившуюся историческую катастрофу.

«Преступление и наказание», 1935

Немецкая картина «Раскольников» получила широкий резонанс в мировом киноискусстве и так или иначе отразилась на последующих киноадаптациях «Преступления и наказания». Так, в звуковой экранизации Йозефа фон Штернберга встречаются некоторые отсылки к немому фильму Роберта Вине, хотя в данном случае речь идёт о совершенно иной контекстуализации романа. Хронотоп картины почти полностью оторван от текста Достоевского и перенесён в Америку 1930-х годов. Исполнитель главной роли сильно отличается не только от своего кино-предшественника Григория Хмары, но и от романного портрета Раскольникова: красивого, высокого молодого человека. Коренастый и лысоватый Питер Лорре больше и по внешности, и по жестам напоминает раскольниковского идейного alter ego — Наполеона.

Ряд сюжетных отступлений указывает на иную правовую систему, подвластную другому законодательству, нежели в Российской империи. Так, ключевой эпизод романа, убийство процентщицы,

описанное у Достоевского со множеством значимых подробностей, в фильме совершается в закадровом пространстве.

Сам режиссёр не был доволен картиной и считал её искажением глубинного философского смысла романа. В частности, его претензии вызвал и образ Сони, претерпевший ряд изменений. Но самое важное (то, что никак не укладывается в раскольниковскую парадигму) — это поведение Сони накануне решения Раскольникова идти на явку с повинной. Хотя на предыдущих свиданиях героиня читала партнёру о воскресении Лазаря, дарила крест и предлагала идти в полицию, на последнем свидании она выражает готовность бежать с ним за границу. Таким образом, окончательное решение идти на явку с повинной герой выносит сам, а Соня выглядит слабой женщиной, способной из-за любви изменить собственным убеждениям.

Однако, несмотря на подобные инновации, режиссёру удалось сохранить авторский смысл романного эпилога, что позволяет сравнить его трактовку Достоевского с таковой в фильме Роберта Вине. Здесь, как и в картине «Раскольников», трансформация личности героя и его освобождение от мономании показаны в последнем кадре: мимикой и освещением лица актёра.

На протяжении картины у актёра, когда он остается наедине с собой, лицо выражает внутреннее беспокойство, больное и нервное состояние. В общении с Порфирием Петровичем герой набрасывает, как панцирь, защитную маску спеси; в общении с близкими становится грустным и растерянным. Но сразу после явки с повинной черты лица Родиона разглаживаются, освещаясь лучами света, падающими откуда-то сверху, куда устремлён взор преступника. Хотя в этой версии мы не видим крёстного знамения, последний кадр все равно, и без этого жеста, указывает на преображение героя.

«Верёвка», 1948

Фильм «Верёвка» Альфреда Хичкока является экранизацией одноименной пьесы Патрика Гамильтона. У фильма имеются и другие претексты — такие, как эссе Томаса де Квинси «Убийство как одно изящное искусство» или философия Ницше; но кроме этого критики регулярно среди претекстов называют роман «Преступление и наказание». Для этого есть основания: не только потому что в фильме встречаются цитаты из романа Достоевского, но ещё и потому, что к началу 1950-х раскольниковский метатекст уже успел

плотно встроиться в кинематографическое искусство и известный режиссёр не мог не обратить на него внимание.

Амплуа Раскольникова в фильме принадлежит двум героям, бывшим однокурсникам: Брендону Шоу и Филиппу Моргану. Они вместе совершают убийство, удушив верёвкой своего приятеля, только чтобы «получить опыт убийства» и доказать миру, что они «гениальные привилегированные», способные на «безупречное преступление» [«Верёвка», 1948].

Для своего эксперимента они выбирают третьего однокурсника — Дэвида Кентли, которого считают «идеальной жертвой», так как он из тех многих «недочеловеков» (Untermensch), которые «лишь напрасно коптят небо» [«Верёвка», 1948]. В этой концепции легко узнаётся раскольниковская дилемма «вошь ли я или право имею», его теория разделения людей на избранных и неизбранных.

Друзьям не удалось довести дело до конца и скрыть преступление. В первую очередь из-за слабохарактерности Филиппа, который, в отличие от самоуверенного Брендона, сомневается и проявляет неуверенность в поступке, а порой и жалость к жертве. В контексте «Преступления и наказания» такое раздвоение соучастников в убийстве отсылает к двойничеству Раскольникова: как внутреннему, так и внешнему, объединяющему его с другими героями романа, в частности с Разумихиным и Соней.

Однако кроме Брендона и Филиппа ответственен за убийство и их наставник, представитель старшего поколения — Руперт Кеделл. Именно он ещё в школе, в «заэкранном» хронотопе, внушил своим воспитанникам хорошо усвоенные ими теории о сверх- и недочеловеке, отсылающие к философии Ницше. И потом, в течение драмы, Руперт продолжает обыгрывать тему дозволенности преступления, теоретизируя насчёт всевозможных видов убийства и перекликаясь своими саркастическими доводами с высказываниями Брендона.

Пока не станет известно об убийстве, Руперт не испытывает смущения за свои слова. Он устыдится своих теорий, только узнав о практическом опыте учеников. Но и в этот момент он не захочет взять вину за убийство, обвиняя Брендона с приятелем: «Словам моим ты придал смысл, о котором я и не помышлял. Ты пытался выстроить из них оправдание мерзкого убийства. Но в них этого не было...» [«Верёвка», 1948].

Таким подходом наставник преступника похож на идейного преемника Раскольникова — Ивана Карамазова. Напомним, Иван

речами о «вседозволенности» подтолкнул Смердякова на убийство, а потом всё «свалить на одного» его хотел. Но слуга не поддался обману: «Вы убили, вы главный убивец и есть, а я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему дело это и совершил» [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 59].

Нечто подобное говорит и Брендон своему учителю Руперту: «Вы поймёте, только вы поймёте, мы же говорили об этом. Мы воплотили в жизнь ваши же доводы, вы поймёте, вы должны» [«Верёвка», 1948].

У Руперта есть и другие доводы в свою защиту. Он утверждает, что несмотря на всё своё преклонение перед «логикой и мощным интеллектом», он никогда не имел черты характера, которая, считает он, всегда была у Брендона и позволила ему воплотить теорию в практику. Об этой черте гораздо раньше было сказано словами Разумихина: «С одной логикой нельзя через натуру перескочить!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 197].

Заняв эту позицию, Руперт превращается в аналог Порфирия Петровича, который ловит преступников; этим Руперт вызывает огорчение у слабохарактерного Филиппа. «Кошки-мышки, кто кошка, а кто мышка» [«Верёвка», 1948], — кричит он, разбив стакан об пол; эта сцена отсылает зрителя к внутреннему монологу Раскольникова: «Ну, бейте прямо, а не играйте, как кошка с мышью. Это ведь невежливо, Порфирий Петрович, ведь я ещё, может быть, не позволю-с!..» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с.195].

В последней сцене Руперт грозит и Брендону, и Филиппу смертной казнью, заканчивая свою речь словами, вписывающимся в раскольниковский метатекст: «Кто дал тебе право заявлять, что ты принадлежишь к группе избранных? Кто тебе дал право решать, что этот мальчик ниже тебя? Не богом ли ты себя возомнил и им себя воображал, когда лишил его жизни? Ты убийца, ты лишил жизни своего собрата» [«Веревка», 1948].

Потом Руперт раскрывает окно и стреляет из пистолета, чтобы вызвать полицию. Действительно, вскоре прозвучат сирены полицейских машин, но герои, совершившие убийство, останутся спокойными. Брендон наливает себе бокал, который медленно подносит к губам, а Филипп наигрывает на рояле: они уличены в преступлении, но виновными себя не считают.

Хичкок снимал свой фильм вскоре после Второй Мировой войны, стараясь разобраться, в чём заключена психологическая основа

фашизма, ставшего причиной бесчисленных преступлений против человечности. Однако отвечать остаётся, не без влияния Достоевского, зрителям: имеют ли слова связь с делами. Ведь Раскольников один совершил то, о чём говорили многие; совершил нечто, что отнюдь «не ново и похожее на всё, что мы тысячу раз читали и слышали» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 202]. Если прав Руперт, то воплощение теории в опыт зависит от психотипа героя: есть в нём способность совершить преступление, или нет.

«Преступление и наказание», 1956

Герой фильма Жоржа Лампена, бедный студент конца 1940-х годов Рене Брюнель, как и его литературный прототип, считает себя имеющим право перешагнуть через «правила жизни» [«Преступление и наказание», 1956]. Но, в отличие от литературного Раскольникова, этот герой имеет гораздо больше уверенности в собственной правоте. Заставить его признаться в убийстве может лишь улика, находящаяся в руках его противника — антиквара Гюстава Массонье (сочетающего образы Лужина и Свидригайлова).

Когда устранено и это последнее препятствие, Рене с воодушевлением станет убеждать Лили (аналог Сони Мармеладовой) бежать с ним и деньгами за границу. Однако Лили ввиду своей религиозности не соглашается на такое предложение. Как и Соня, она предлагает партнёру другой, христианский путь. В отличие от Сони, которая исподволь, но всё же активно воздействует на Раскольникова, понуждая его явиться с повинной (она надевает на партнёра крест, крестит его и себя, просит помолиться «хоть раз»), Лили предоставляет Рене свободу выбора, предлагая ему выбирать между ней и старухой. Перед самым входом в полицейскую контору Лили повторяет: «У тебя всё ещё есть выбор» [«Преступление и наказание», 1956].

Таким образом, ключевыми идеями фильма Жоржа Лампена становятся экзистенциализм и бердяевская трактовка диалектики свободы, согласно которой Достоевский предоставляет человеку идти путём свободного принятия той Истины, которая должна сделать человека окончательно свободным. Для Бердяева Достоевский «делает огромный шаг вперед в деле раскрытия того», что «свобода духа человеческого, свобода совести входит в содержание христианской Истины» [Бердяев 1994, т. 2, с. 47].

Рене Брюнер хотя и не принимает порядок, «сохраняющий правоту богатых и нищету бедных», но выбирает религию Лили несмотря на то, что «устал от её идей» [«Преступление и наказание», 1956]. Под утро после явки с повинной Рене выводят из полицейской конторы связанным и обессиленным. Его взгляд встречается со взглядом Лили; герой, казалось бы, в знак повиновения опускает голову и входит в машину. В последнем кадре фокус камеры съезжает с лица Лили, явленного крупным планом, — и, словно бы следуя за её взглядом, сопровождает полицейскую машину, увозящую Рене вниз по мрачной парижской улице. В последних кадрах фокус камеры поднимается всё выше и выше, и уже в самом конце картины над тёмными домами появляется светлое облако.

Визуально финал фильма вместе с музыкой Мориса Тирье, напоминающей церковное песнопение, обыгрывает христианскую символику. Облако, освещённое утренней зарёй, отсылает зрителя к известной библейской сцене. Вспоминается голос Бога, «из облака глаголющий: Сей есть Сын Мой возлюбленный, в котором Моё благоговение; Его слушайте» (Мт. 17:5).

«Карманник», 1958

Спустя два года после фильма Жоржа Лампена выходит картина Робера Брессона «Карманник», которая хотя и выглядит как свободная адаптация «Преступления и наказания», но по идейному содержанию и мотивной структуре представляет собой одну из самых точных кино-трансформаций романа Достоевского.

Уже во вступительных титрах постановщик указывает на двойную природу своего героя, бедного студента Мишеля: «честный юноша, по слабости ставший вором» [«Карманник», 1958]. Мишель, как и Раскольников, преступник не из-за денег, а в силу идеи: у него тоже есть статья об избранных и «право имеющих». Живёт он, как и Раскольников, в «каморке под самою кровлей» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 5], убогой комнатушке с драными обоями и дырой в стене для краденых денег и вещей.

Правда, в отличие от Раскольникова, герой Брессона не убийца, а вор. Однако для режиссёра, верующего католика, в этом нет разницы: то и другое — преступление против Божьей заповеди. Поэтому у Мишеля столь же богатый «послужной список», как и у Раскольникова. Герой Брессона обворовал свою мать, став, косвенным путём, причиной её смерти. Так два образа, ненавистная старуха

Алёна Ивановна и мать Родиона, горячо им любимая, соединяются в одном персонаже — что соответствует роману Достоевского и в фактическом, и в идейном плане.

Мишель не мог бы стать полным аналогом Раскольникова без партнёрши, играющей в его жизни роль Сони Мармеладовой. Здесь это делает Жанна, добрая соседка матери Мишеля. В образе этой героини (матери-одиночки, брошенной и обманутой отцом ребёнка, выгнанной из родительского дома) слиты воедино все страдающие женские персонажи «Преступления и наказания»: Софья Мармеладова, Авдотья Романовна, Катерина и Лизавета Ивановна. Раскольников жалеет их, пытается помочь им, в их страданиях находит оправдание своему бунту и сопротивлению социальному порядку. Мишель тоже помогает Жанне; для этого он, даже против своих принципов, поступает на честную работу.

Однако Мишель не принимает идеологию Жанны, её повиновение «высшему суду». «Смирилась и терпишь», говорит он ей, которая отвечает: «Стало быть, так нужно», на что неверующий Мишель спрашивает: «Кому нужно?» [«Карманник», 1958]. Мишель хотя и не верит в Бога, но всё же, по его признанию, «однажды поверил в Бога на две минуты» [«Карманник», 1958]. По мнению режиссёра, этих двух минут достаточно для перерождения героя, которое случится в финальных сценах картины.

Последние кадры «Карманника» также отсылают к сюжету романа «Преступление и наказание», эпилог которого разыгрывается в тюремных помещениях. Мишель, как и Раскольников, сначала «грубый» и «досадующий» на Соню, говорит Жанне: «Ты зачем пришла? Мне никто не нужен» [«Карманник», 1958]. Этот герой, как и Раскольников, почувствовавший свободу в остроге («Но теперь, уже в остроге, *на свободе*» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 417]), не признаёт тюремное заключение, противоречащее его свободе: «Мне нет дела до этих стен, до этих решёток. Я их не замечаю» [«Карманник», 1958].

Так же, как и Раскольников, видящий свою ошибку «только в том, что не вынес» свое преступление и «сделал явку с повинною» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 417], Мишель жалеет лишь о том, что «был неосторожен и дал себя схватить» [«Карманник», 1958].

Перевоплощение героя происходит чудесным образом, через любовь к Жанне, проявляемую внезапно, как и чувство Раскольникова к Соне. Как говорил сам Брессон: «Общение — это всегда

скачок в неизвестность, почти чудо» [Эфр, 2000, с. 329]. В последнем кадре мы видим Мишеля с Жанной. Она приходит навестить его, и партнёры общаются через тюремную решётку. В отличие от экстатического разговора Сони и Родиона, сцена у Брессона несколько более чувственна: Жанна целует Мишелю руки, а тот целует её в лоб. Здесь во всей полноте проявляется «трансцендентный» стиль Брессона, в рамках которого «реальность доступна только созерцанию» и включает в себя не «только духовное, но и материальное, не только божественное, но и человеческое» [Гусятинский, 2004, с. 341].

Именно такую «реальность» Брессон разглядел у Достоевского, о котором писал: «<...> это живописец внутреннего мира. Он открывает — не объясняет» [Ельчанинофф, 2022, с. 48]. Фильм заканчивается словами «О Жанна, какими извилистыми путями я пришел к тебе» [«Карманник», 1958] под музыку барочной композиции Жан-Батиста, предвещающей гармонию будущей обновлённой жизни.

«На последнем дыхании», 1960

Хотя между кино-трансформациями «Преступления и наказания» Лампена и Брессона всего два года, их фильмы принадлежат разным эпохам. Первый снят в стиле довоенного «поэтического реализма», насыщен образностью, рассказывает о любви, которой друг к другу прониклись главные герои, Лили и Рене.

В фильме Брессона обрисована послевоенная эпоха, в основе которой «лежит идея разобщённости». Дела в таком мире «идут довольно худо, люди становятся всё более материалистическими и жестокими» — такими, каким, вопреки своей внутренней сущности, желает быть и Мишель: «жестокими и равнодушными» [Шрейдер, 2000, с. 341].

Дальше по этому пути развития героя пошёл Жан-Люк Годар в знаковом фильме 1960-х «На последнем дыхании». Его герой, тоже Мишель, ещё более «жесток и равнодушен» к окружающему миру. В отличие от брессоновского Мишеля, виртуозного карманника, годаровский Мишель — умелый грабитель, который отнимает деньги у человека в сортире, одним ударом обездвижив его тело.

К тому же герой Годара — убийца, лишивший жизни полицейского, отца двух детей. Но если фильм Лампена это открытая,

а фильм Брессона — закрытая (внутренняя) трансформация романа Достоевского, то фильм «На последнем дыхании», на первый взгляд, ничего общего не имеет с тем, что мы полагаем его первоисточником. Хотя в картине Годара нет сюжетных пересечений с романом «Преступление и наказание», равно как нет цитат, однако, на наш взгляд, фильм «На последнем дыхании» напрямую связан с предыдущими экранизациями Достоевского, а таким образом, косвенно, и с текстом романа.

Парижского преступника XX века роднит с петербургским убийцей XIX века то, что они оба совершают эксперимент, а не действуют в силу подчинения внешним обстоятельствам. Они делают то, что выбрали сами, поскольку «право имеют» и считают себя выше всех. В то же время и у годаровского Мишеля есть скрытая внутренняя натура, жаждущая любви.

Герой страдает от внутренней пустоты, и ему тоже нужна Соня, которая бы помогла. Но героиня Годара — это новый тип женщины: ищущая проявления собственной индивидуальности американка Патриция. В какой-то момент Мишель, подобно Раскольникову, признаётся ей в своих преступлениях. Он надеется, что партнёрша не захочет его бросить и, как Соня (как Лили, как Жанна), останется с ним. Однако Патриция не собирается его спасать и при первом для неё удобном случае передаёт партнёра в руки полиции. В этой окончательной (в сравнении с брессоновским «Карманником») разобщённости при полном отсутствии любви и состоит, по мнению режиссёра, трагедия поколения второй половины XX века.

«Преступление и наказание», 1969

В Советском союзе первая кино-трансформация «Преступления и наказания» осуществлена в 1969 году в телевизионном двухсерийном фильме Льва Кулиджанова, являющемся, по оценкам критиков, одной из лучших экранизаций романа Достоевского. Несмотря на то, что режиссёру удалось сохранить сюжет в максимальной полноте, автор «пожертвовал самым принципиальным для его смысла центральным эпизодом, в котором Соня читает Раскольникову из Евангелия о воскресении Лазаря» [Голерок, 2022].

Этот пропуск не был случайным: он сделан не только потому, что эпизод имеет отношение к «высшему смыслу», который «не вписывается в реалистическую концепцию фильма», как думает критик Валерия Голерок. Пропуск сделан и потому, что в фильме надо было

скрыть от зрителя «религиозно окрашенные идеалы Достоевского, получившие свое отражение в образе Сони и в особенности в эпилоге» [Фридлендер, 1964, с. 204].

По той же причине в картине отсутствует эпилог романа как в сюжетном, так и в символическом смысле. В последних кадрах жизненный путь главных персонажей представлен в соответствии с критико-теоретическими положениями официального советского литературоведения 1970-х годов, извлекавшего из текста «неправильность» убеждений Раскольникова и «социальную обусловленность» его идей. Поэтому, с одной стороны, критиковался раскольниковский индивидуализм, его горделивое презрение «к разуму народных масс», увлечение моралью буржуазного «сверхчеловека», «духовное одиночество и оторванность от народа». С другой стороны, от экранизации требовалось выдвинуть революционную идею, которая призвала бы зрителя «вопреки религиозным идеалам Достоевского — не к смирению, а к протесту против социальной несправедливости и социального угнетения» [Фридлендер, 1964, с. 149–204].

Всем этим требованиям Кулиджанов пошёл навстречу в финальных кадрах фильма, не лишив их всё же религиозного подтекста. Его Раскольников принимает решение идти на явку с повинной после дождливой ночи, в солнечное утро на берегу Невы, с видом на блестящий шпиль Петропавловского собора, под звуки утреннего колокольного звона.

Символика картины явно указывает на путь обновления личности, возможного в рамках христианского подхода. Но, в противоположность этому, в следующем кадре Раскольников стоит в парке, скрестив руки на груди, в позе, которая в фильме повторяется несколько раз. Этот универсальный жест, обозначающий внутреннюю неуверенность, показывает, что в его жизни наступили переломные моменты, когда он испытывает сомнения и колеблется.

В полицейскую контору, чтобы донести на себя, Раскольников идёт недоумевая, делать это ему или нет: «Да так ли, так ли всё это? — опять-таки подумал он, сходя с лестницы, — неужели нельзя ещё остановиться и опять всё переправить... и не ходить?» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 404]. Но всё же, напомним, Родион шёл в контору; на его траекторию повлиял Свидригайлов. Услышав, что тот, кто мог донести на него, застрелился, Раскольников отменил решение и вышел на улицу.

Однако там, снаружи конторы, преступника поджидала Соня, которая (неодобрительным пристальным взглядом) заставила его вернуться обратно и сознаться в убийстве. Характерно упоминание земли как почвы («мать-сыра земля») в сцене их последней встречи: «Встань, иди сейчас, поцелуй землю, которую ты осквернил» [«Преступление и наказание», 1969]. И Раскольников как бы невольно, механически подчиняется воле Сони, которая в его сознании сливается с волей земли-почвы и живущих на ней людей.

В полицейской конторе лицо Раскольникова оказывается между иконой Христа-Вседержителя и портретом императора Александра Второго. Получается, что герой, который всё это время осанкой и лицом выражает недоумение и презрение к окружающему миру, словно бы пойман между двумя волями, божьей и кесаревой (или они обе действуют заодно против него).

Но режиссёр показывает, что у Родиона всё же есть третий путь — гордое, вызывающее признание: «Это я убил тогда старуху чиновницу и её сестру Лизавету топором и ограбил» [«Преступление и наказание», 1969]. Раскольников произносит эти слова выпрямившись, уверенный в своей правоте. Здесь нет намёка на покаяние и смирение. Следующий и последний кадр — стена, хотя и с трещинами, но непреодолимая, ассоциирующаяся с «каменной стеной» героя «Записок из подполья».

Дополнительный смысл финальным сценам придаёт музыка Михаила Зива, в которой преобладают тревожные звуки бас-барабана и симфонических колоколов — музыка, предвещающая, что будущее будет не гармоничным, но скорее крайне беспокойным.

«Таксист», 1976

Парадоксальный персонаж «Записок из подполья», как известно, послужит Достоевскому предтечей героев-подпольщиков его известного пятикнижия, а в том числе, и в первую очередь, Родиона Раскольникова. Пол Шрёдер, автор сценария американского фильма «Таксист», среди своих источников назвал именно «Записки из подполья».

Однако имея в виду, что режиссёр Мартин Скорцезе и его сценарист к Достоевскому пришли через Брессона и Годара, картину «Таксист» можно рассматривать и как вариант раскольниковского метатекста, реализованного в «Карманнике» или фильме «На последнем дыхании».

Как и творчество Годара, «Таксист» имеет мало общего с первоисточником в сюжетном смысле. Однако в образе героя фильма Трэвиса Бикля, социопата, возвратившегося с вьетнамской войны, есть то, что позволяет назвать его «американским Раскольниковым», реинкарнированным сто лет спустя. Он так же, как и его предтеча, внутренне добр, щедр (отдаёт последние деньги нуждающемуся сослуживцу), и в то же время ему свойственна раскольниковская фатальная отрешённость от людей. Он считает себя особенным: избранником, «право имеющим» исправителем социального порядка.

Трэвис, с его биографией подпольщика, имеет сходные с Раскольниковым отношения с женскими героинями: здесь это Бэтси и Айрис. Как им подобные персонажи у Достоевского (Лиза, Соня, Дуня), они выглядят беззащитными созданиями, которых эксплуатирует общественная система. Бэтси (Элизабет) — благопристойная девушка, работающая «день и ночь» в штабе выборов нью-йоркского сенатора Чарльза Палантейна. Она «единственный человек», который «действительно вкалывает» среди всех других людей, для неё «ничего другого нет кроме этой работы» [«Таксист», 1948].

Бэтси, так же как и Лиза, героиня «Записок из подполья» (отметим совпадение имён), утопически верит в общественную систему и не подозревает, что своей деятельностью поддерживает коррупцию: сенатору Палантейну уже «известно, что по поводу избирателей не следует беспокоиться». Трэвис видит, что Бэтси обманута, что она «несчастный человек» и что чего-то ей «не хватает» [«Таксист», 1948].

Другая девушка, случайно повстречавшаяся Трэвису, это 12-летняя проститутка Айрис, сбежавшая от своего сутенёра Мэтью. Айрис наивно говорит, что может уйти «когда хочет», но про себя знает, что не только Мэтью, но и другие мафиози, вовлечённые в орбиту проституции, её никогда не отпустят. Айрис выступает здесь в роли Сони, или безымянной, малолетней, споенной и изнасилованной девушки, которую Раскольников случайно встретил накануне убийства, или Полечки, если бы её не спас Свидригайлов.

Таксист говорит, что в «политике не разбирается», но он видит «всю эту грязь» и предлагает сенатору Палантейну «навести порядок»: «улицы города очистить», «убрать г… и спустить в унитаз» [«Таксист, 1976]. Сенатор, как ему свойственно, обещает «новую дорогу», но Трэвис решает, что ему нечего ждать и порядок нужно наводить самому.

Здесь Трэвис, как и Раскольников, входит в роль «ангела-истребителя», нового гностического Георгия Победоносца. Есть что-то мистическое, трансцендентное в том, что они оба приходят к насилию как бы не по своей воле, не в своём уме, а под влиянием случайно встреченных людей: Раскольников вдохновлён единомышленником-двойником, студентом из распивочной, а Трэвис — полубезумным бизнесменом, рассказавшим о своём намерении убить жену, изменяющую ему с негром.

Раскольников, как известно, убил старуху, потому что (хотя на это у него были и другие причины) считал её гадким, вредным насекомым, от которого нужно избавить город, чтобы в нём не торговали своим телом такие, как Соня, Поля, Дуня и Лиза. Трэвису не удаётся покушение на сенатора, которого он считал ответственным за «несчастье» Бэтси, но зато в публичном доме он устраивает кровавую бойню, убив сразу троих. Мифопоэтический подтекст очевиден: герой побеждает трехглавого змея, вырывая из его пасти Айрис, маленького падшего ангела.

Однако, убив «вошь» дрожащими руками, Раскольников потом признался, что заодно убил и себя, потому что таков закон Божий, который он внутри себя знал и помнил. Но помнит ли его и знает ли Трэвис, герой, сотворённый протестантом Шрёдером и католиком Мартином Скорцезе? Айрис спрашивает у него, какое он право имеет вмешиваться в чужие жизни, задав вопрос вполне в духе героини Достоевского: «Кто ты, Господь Бог, что ли?» [«Таксист», 1976].

На этот вопрос создатели фильма не дают прямого ответа. В последних кадрах Трэвис снова, словно бы ничего не было, в своём такси бесцельно кружит по задворкам ночного Нью-Йорка. Он снова одинок, отрешён от людей, которые остаются за стеклом его автомобиля. Драматург Теннеси Уильямс считал такую концовку апологией насилия. Скорцезе резко ответил, что у него, «другое было на уме».

Именно это «другое», по нашему мнению, надо искать в раскольниковском метатексте, благодаря которому мы поймём, что Трэвис на самом деле наказан сильнее, чем если бы он был послан на пожизненную каторгу. Следует вспомнить, что Раскольников только в «остроге приобрёл свободу». Важно и то, какое значение тюрьма имеет для брессоновского карманника, который бросает своему другу Жаку: «Я не о такой тюрьме говорю» [«Карманник», 1958], имея в виду свой внутренний ад, внутреннее узилище.

«Преступление и наказание», 1983

Роман «Преступление и наказание» является идеальной моделью для представления «истории молодого человека» [Горький, 1949–1955, т. 26, с. 158–171] любой эпохи. Подтверждением этого тезиса является кино-траснформация романа в одноимённом дебютном фильме финского режиссёра Аки Каурисмяки.

В его версии «Преступления и наказания» убийца — Антти Рахикайнен, молодой житель Хельсинки. Первую половину своего обычного времени он работает рубщиком мяса на заводской бойне, а вторую, как и таксист Трэвис, проводит в машине, в бесцельном брожении по мрачным и пустынным городским улицам.

Этот молодой человек, в котором накопилось «столько злобного презрения» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 6] к окружающему миру, является представителем поколения безнадёжных 1990-х. Нувориши наводят свои правила, опустошая жизнь и вытесняя из неё всякую духовность и человечность. Один из них сбил с дороги и умертвил невесту Рахикайнена, но, поскольку правовая система на его стороне, был освобождён от суда.

И вот мясник берёт правосудие в свои руки и хладнокровно убивает из пистолета пятидесятилетнего человека как раз в день его рождения. «Я убил насекомое, и сам стал насекомым» [«Преступление и наказание», 1983], говорит он при убийстве, будто напоминая зрителю, что в первых кадрах фильма он же лопатой разрубил таракана.

Но если бы Антти убил только потому, что хотел отомстить, его нельзя было бы назвать новым Раскольниковым. Из разговора с Евой Лааксо, девушкой, соединяющей в себе образы Сони, Лизаветы и Дуни, ясно, что Антти, как и его российский предшественник, считает себя «право имеющим» особенным человеком.

Рахикайнен говорит, что его невеста погибла давно; что он почти забыл её и убил бизнесмена по другой причине, а именно потому, что «хотел показать, что не так всё просто, как они думают». На что Ева переспрашивает его, «какие они», и получает ответ: «все» [«Преступление и наказание», 1983].

У Раскольникова тоже была невеста, которая умерла и про которую он якобы забыл, но всё же перед каторгой сестре Дуне оставил на хранение её «маленький портретик», поцеловав её «выразительное и болезненное личико» [Достоевский, 1972–1990, т. 6. с. 401]. Именно эта раскольниковская, в душе спрятанная любовь

заставит Рахикайнена сделать выбор и пойти на явку с повинной даже тогда, когда у него не будет никаких препятствий к отъезду в другую страну.

Всё уже было сделано: Рахикайнен успел поиздеваться над полицией, получил поддельный паспорт и даже перешёл через границу. Однако он внезапно разворачивает машину и едет в полицию. Антти сдаётся властям там же, где ранее его допрашивали следователь Снеллман и инспектор Пеннанен. За разворотом судьбы героя следит его приятель Никандер (Разумихин), и объектив кинокамеры следует именно за его точкой зрения, показывая в кадре машину Рахикайнена на фоне православного Успенского собора в Катаянокке.

В этом ракурсе кадр получает религиозный смысл, перекликающийся с колокольным звоном Петропавловского собора из фильма Кулиджанова. Но Рахикайнен, наверное, не пошёл бы на такое без Евы, которая знала (как и Соня про Раскольникова), что он убийца, но не предала партнёра и до конца верила, что в нём есть «хоть одно человеческое качество» [«Преступление и наказание», 1983].

Сцены явки с повинной соответствуют сюжету романа: Рахикайнен, так же, как и Раскольников, колеблется при входе в полицию; в какой-то момент он передумывает и выходит на улицу, где встречается с Евой, впечатляясь болезненным выражением её лица. В это мгновение мы видим, что герой впервые улыбается, хотя на протяжении всего фильма с него не сходила маска суровости и цинизма.

Однако для Каурисмяки это не значит оздоровления его героя. Последние сцены фильма разворачиваются за решёткой, но они соответствуют только первой части эпилога «Преступления и наказания». Вторая часть, в которой Раскольникова «вдруг что-то как бы подхватило» и «как бы бросило» к ногам Сони, и он «плакал и обнимал её колени» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 421], — не стала объектом внимания финского режиссёра.

Финальные кадры фильма «Преступление и наказание» Аки Каурисмяки перекликаются с брессоновским «Карманником». Ева пришла в тюрьму навестить Рахикайнена, и они разговаривают через решётку. Ему не нравится, что она пришла, так как у него «всё было хорошо» до её прихода. Повторяя слова Раскольникова из третьего свидания с Соней, он говорит, что убил не человека, а насекомое, но что и сам стал насекомым.

Как и для брессоновского Мишеля, тюремные стены для него ничего не значат, потому что хуже них — его одиночество. После свидания с Евой он возвращается в тюремную камеру под звуки грустной «Серенады» Шуберта, переделанной в рок-песню в стиле 1990-х. Кстати, именно под мелодию шубертовской «Серенады» герой разрубает мясные туши в начале фильма.

«Тихие страницы», 1994

Рецензенты картины «Тихие страницы» Александра Сокурова уже отметили, что одной из главных его тем является «взаимоотношение героя и Города», что это «очерк о жизни адского двойника Петербурга, населённого грешниками» [Рецензии, 2022].

Поэтика картины соответствует грёзам Аркадия, героя повести «Слабое сердце», которому кажется, «что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих и раззолоченными палатами — отрадой сильных мира сего, в этот сумрачный час походит на фантастическую, волшебную грёзу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искурится паром к тёмно-синему небу» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 48].

У другого Аркадия, героя «Подростка», через тридцать три года встречается такая же странная навязчивая грёза: «А что, как разлетится этот туман и уйдёт кверху, не уйдёт ли с ним вместе весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 113].

У Сокурова город, охваченный туманом, до половины утопающий в воде, многими архитектурными чертами отсылает зрителя не только к Петербургу, но и к другим городам, в частности Риму, колыбели европейской цивилизации. Не случайно посреди сокуровского города над всей его разношёрстной толпой возвышается медный идол: помесь петербургских львов и римской волчицы. Подзаголовок фильма «По мотивам русской прозы XIX века» указывает на петербургский метатекст, в котором пересекаются мотивы «Медного всадника», «Шинели», «Невского проспекта»; однако стержневым сюжетом картины является конфликт «Преступления и наказания».

С начала до конца можно следить за нарративом романа, начинающимся после убийства и заканчивающимся признанием

Раскольникова в убийстве. Однако в том-то и суть фильма, что раскольниковский сюжет в нём утрачивает свой смысл. Здесь как бы присутствуют и Раскольников, и Соня; но, как справедливо заметил критик, «это и не герои и не люди даже, а пустые силуэты в этом тёмном мире» [Рецензии, 2022]. Побуждающие слова Сони «иди и поцелуй землю, которую ты осквернил» не вызовут ответной реакции у Раскольникова, а её замечание «что бы я без Бога была?» получит скептический ответ: «А Бог что для тебя сделал? Ничего, потому что ты слишком бедна и мала для него» [«Тихие страницы», 1994].

И уже никакие слова не могут вернуть к жизни сокуровского Раскольникова, городского человека конца второго тысячелетия. В мире, окончательно покинутом Богом, ему некуда пойти на явку с повинной за пролитую кровь блаженной Елизаветы, не говоря уже о старухе, про которую он совсем забыл и человеком не считал.

В финальных сценах Раскольников уходит от Сони и идёт к медному идолу. Отметим его исхудалый вид; пальто, надетое на голое тело; его лицо, выражающее безнадежность, — все эти детали повествуют о загнанном человеке, которому «некуда пойти». Он как бы ищет приюта, чтобы спрятаться от вражески настроенной толпы, от сжимающего кольцо города — и находит это место в лоне медного зверя.

Раскольников пытается прижаться к животу львицы-волчицы и, как древний Ромул или Рем, протягивает шею, припадая к её соскам. Но металлическое тело не может дать никакой пищи, не может утолить жажду человека, проигравшего двухтысячелетнюю возможность стать христианином.

«Нина, 2004»

Раскольниковский метатекст показал способность высокой степени вариантности в трансмедиальной адаптации «Преступления и наказания» в фильме «Нина» Эйторы Далии. Соединив искусство кинематографа и комикса, создателям картины удалось, не нарушив стержневую структуру первоисточника, представить зрителю проблемы молодого поколения первого десятилетия XXI века. Действие романа перенесено в бразильский город Сан-Паулу, но это мог бы быть и любой другой мегаполис современной глобальной цивилизации.

Нет ни одного кадра, указывающего на некую городскую достопримечательность: всюду одни и те же задворки, граффити,

закусочные, ночные клубы и так далее. В роли Раскольникова впервые в истории кино-трансформаций «Преступления и наказания» появляется женщина: молодая художница Нина. Она так же, как и Родион, приехала из провинции; художница снимает квартиру у злой хозяйки, которая заодно является и старухой-процентщицей. У Нины тоже, как и у Родиона, нет отца. Она получает от матери письмо с деньгами, но этого не хватает, чтобы оплатить весь долг, и хозяйка собирается её прогнать.

Нину с Родионом роднят не только внешние факты биографии, но и общее миропонимание, касающееся разделения людей на обыкновенных и не очень. По словам Мережковского, «В герое Достоевского та же ненависть к толпе, тот же страстный протест против общества, как и в байроновских типах. Он же презирает людей, видит в них насекомых, которых "властелин" имеет право раздавить» [Мережковский, 1995, с. 458]. То же самое можно сказать и про Нину, которая ненавидит всех окружающих так, что вместо людских лиц ей мерещатся свиные рыла.

С чувством избранности у Раскольникова тесно связана идея вседозволенности. И в этом Нина не отличается от миллениалов, живущих без всяких самоограничений в потреблении алкоголя и наркотиков, случайных связях и издевательстве над другими людьми. Такой путь ведёт к высшему, по мнению героя, способу проявления собственной воли: убийству другого человека.

Антигерой Раскольников является идолом героини и вдохновителем в искусстве и в жизни, между которыми стираются границы. Нина в комиксах рисует сцены раскольниковского преступления и сама, как бы попадая в текст романа, помышляет об убийстве хозяйки. В конце она уже не понимает: она ли убила старуху, или её убил Раскольников. Следователям Нина признаётся, что хозяйку убила топором, тогда как только пробовала задушить (если и это не было галлюцинацией) полиэтиленовым пакетом.

Но Нина, как и Раскольников, человек двойной природы. Помимо внешнего своеволия, влекущего её к преступлению, в ней глубоко живёт сочувствие и соболезнование ближним, и не только к людям, но и к любой страдающей твари. Лейтмотивом фильма является раскольниковский сон о засечённой лошадке. В нём она видит себя маленькой девочкой, манящей и зовущей её прочь от грязной жизни, какою она живёт.

Чтобы отыскать другого в самом себе, Раскольникову нужна была Соня; у Нины тоже есть такой близкий и понимающий её человек. Это нежно любящая её девушка, которая говорит ей, что надо отыскать другой путь.

В последних сценах фильма Нина заблудилась в мрачных коридорах собственного бреда. Однако она находит выход, внемля голосу своей подруги, которая, как и Соня для Раскольникова, является двойником её внутреннего другого. Финальные кадры показывают лицо Нины: оно теперь лишено надменной спеси и отчаяния, впервые стало мягко улыбающимся. Объектив кинокамеры с лица Нины медленно переходит на дорогу, тихую полуосвещённую городскую улицу. Станет ли эта улица для Нины дорогой в новую жизнь, Эйтор Далия предоставляет решать зрителям.

«Матч-пойнт», 2005

Вуди Аллен в своих фильмах обращался к тексту романа Достоевского неоднократно, пародирует его и полемизирует с его идейно-философской концепцией («Любовь и смерть», «Преступление и проступки», «Мечта Кассандры»). Однако самую глубокую диалогичность с «Преступлением и наказанием» режиссёр и сценарист осуществил в фильме «Матч-пойнт». Поясним: так называется ситуация в теннисе, когда игрок при выигрыше одного очка становится победителем всего матча.

Главному герою картины Крису Уилтону, как бывшему теннисисту, хорошо известно, что исход матча довольно часто зависит от случая: от того, на какую сторону поля упадёт мячик, ударившийся о верхний край сети. Недаром Крис зачитывается «Преступлением и наказанием», так как Раскольникову, благодаря веренице удачных случаев, удалось совершить идеальное преступление, не оставив за собой ни одной улики.

Раскольников не выдержал своего преступления, повиновавшись, неожиданно для себя, не холодному разуму, а доброте своего сердца. Размышляя над личным опытом и неудачей Раскольникова, Крис приходит к жизненному девизу: «Лучше быть везучим, чем добрым» [«Матч-пойнт», 2005]. Когда для его везучести возникнет препятствие, он не побрезгует преступлением. Крис совершит убийство девушки Нолы, своей беременной возлюбленной, грозившей его браку по расчёту и ставшей помехой намерению выйти в крупные бизнесмены.

Беря пример с Раскольникова, Крис хочет быть ещё умнее. Он сделает так, будто нарочно убил и ограбил старуху, соседку Нолы, а саму Нолу, заставшую его на месте убийства, как Раскольников Лизу — убил случайно. У преступления была «масса изъянов» [«Матч-пойнт», 2005], но всё же отвести подозрение полиции ему, как и Раскольникову, помог случай. Нечто весьма похожее на матч-пойнт случилось, когда Крис, бросая в реку кольцо, украденное от убитой старухи, попал в верхний край чугунной ограды и кольцо вместо воды упало на панель.

Тут и нашёлся очередной «Миколка»: бездомный негр-наркоман. К тому же, кольцо старухи найдено у него избитого и уже помершего. У детектива Баннера, уверенного, что несмотря на всё убийцей является именно Крис, нет никаких улик. Он не может, как Порфирий Петрович, рассчитывать на то, что Крис сломается и сам придёт на явку с повинной. У нового Раскольникова не осталось ни малейшей «доли надежды на возможность смысла», он уже ни во что не верит, кроме удачного случая.

Таким образом кажется, что Крису удалось «запихнуть вину под ковёр» [«Матч-пойнт», 2005], что он сможет избежать судьбы Раскольникова и по-своему справиться с жизнью. Однако сам автор так не думает, и в финальных кадрах повествует о другом, а именно о том, что Крис не избегнет мучений Раскольникова.

В последней сцене фильма представлен праздник в семье Криса по поводу возвращения из родильного дома его жены Хлои с новорожденным младенцем на руках. С точки зрения недиегетического нарратора, т.е. кинооператора, показано, что Крис не участвует в этом празднике: стоит в стороне и с озабоченным выражением лица смотрит в окно, повернувшись спиной к веселящейся компании. Это и есть его наказание, о котором говорится в романе Достоевского: «ужас одиночества», который Раскольников испытывает после убийства, это «мрачное ощущение мучительного, бесконечного уединения и отчуждения», такое ощущение «будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 82, 90].

Вуди Аллен, несмотря на все сюжетные изменения «Преступления и наказания», в фильме «Матч-пойнт» сумел сохранить первоначальную мысль романа и показать, что она жива и в XXI веке.

Заключение

За рамками настоящей статьи остались многие трансформации «Преступления и наказания», реализованные в фильмах и телевизионных сериалах разных европейских и неевропейских стран. У нас не было ни места, ни намерений представить весь корпус этого материала. Своё внимание мы ограничили только теми произведениями, которые в течение XX и начала XXI веков имели символическое значение для выражения духа времени определённой эпохи единой мировой культуры.

Мы пришли к выводу, что в трансмедиальном пространстве, между литературой и кино, сформировался культурный феномен, называемый **раскольниковским метатекстом**, обладающий свойствами вариантности. Проявив способность актуализации, раскольниковский метатекст оказался способным, без нарушения своей первоначальной идеи, изобразить типичный характер определённого времени в конфликте с актуальными идеями эпохи. Ключевой проблемой каждой отдельной трансформации романа является трактовка эпилога, предоставляющая возможность их авторам вступить в диалог с Достоевским и показать свои взгляды на перспективы развития личности человека, который совершил преступление.

Список литературы

1. Бем, 1938 — *Бем А.Л.* «Фауст» в творчестве Достоевского // Записки Научно-исследовательского объединения. 1938. № 5. С. 109–135.

2. Бердяев, 1994 — *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. М.: Искусство, 1994.

3. Горький, 1949–1955 — *Горький А.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. М.: Гостлитиздат, 1949–1955.

4. Голерок, 2022 — *Голерок В.* Художественный фильм: «Преступление и наказание» URL: https://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino-0083.shtml (дата обращения: 28.06.2022).

5. Гусятников, 2004 — *Гусятников Е.* «Трансцендентальный» и «стиль» // Киноведческие записки. 2004. № 70. С. 338–373.

6. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л: Наука, 1972–1990.

7. Ельчанинофф, 2012 — *Ельчанинофф Л.* Достоевский и Брессон: «Действительность чисто духовного порядка» // Французская литературная классика на отечественном экране и русская на французском 2012: сб. статей. М.: ВГИК, 2022. С.44–57.

8. Йоанс, 1998 – *Йоанс Г.* Гностицизм. Гностическая религия: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity. СПб.: Лань, 1998. 384 с.

9. Касаткина, 2004 – *Касаткина Т.А.* Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

10. Касаткина, 2015 – *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

11. Мережковский, 1995 – *Мережковский Д.С.* Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика, 1995. 618 с.

12. Рецензии, 2022 – Рецензии на фильм «Тихие страницы». URL: https://www.kinopoisk.ru/film/40759/reviews/ (дата обращения: 28.06.2022).

13. Седмица.RU, 2021 – В израильской синагоге IV века н. э. нйдена византийская подвеска с изображением св. Георгия Побелоносца // Седмица.ру, 01.10.2021. URL: https://www.sedmitza.ru/text/10034076.html (дата обращения: 28.06.2022).

14. Фридлендер, 1964 – *Фридлендер Г.М.* Реализм Достоевского. М.; Л.: Наука, 1964, 405 с.

15. Шрейдер, 2000 – *Шрейдер П.* Вероятно, Робер Брессон / пер. с англ. Н. Цыркун // Киноведческие записки. 2000. №. 46. С. 337–347.

16. Эфр, 2000 – *Эфр А.* Мир Робера Брессона / пер. с англ. Е.А. Сазоновой // Киноведческие записки. 2000. №. 46. С. 323–335.

17. Goldmann, 1980 – *Goldmann L.* Skriveni bog. Belgrade: BIGZ, 1980. 557 p.

18. Greimas, Courtés, 1979 – *Greimas A.J., Courtés, J.* Sémiotique Dictionnarie raisonne de la théorie du langage. Paris: Hachette, 1979. 270 p.

19. Pavis, 1987 – *Pavis P.* Dictionnare Du Théâtre, Paris: Dunod, 1996. 506 p.

Список фильмов

1. «Веревка», 1948, (США), Альфред Хитчкок.
2. «Карманник», 1958, (Франция), Робер Брессон.
3. «На последнем дыхании», 1960, (Франция), Жан Люк Годар.
4. «Нина», 2004, (Бразилия), Эйтор Далия.
5. «Матч Поинт», 2005, (Великобритания), Вуди Ален.
6. «Преступление и наказание», 1935, (США), Йозеф фон Штенберг.
7. «Преступление и наказание», 1956, (Франция), Жорж Лампен.
8. «Преступление и наказание», 1969, (Россия), Левь Кулиджанов.
9. «Преступление и наказание», 1983, (Финляндия), Аки Каурисмяки.
10. «Раскольников», 1923, (Германия), Роберт Вине.
11. «Таксист», 1976, (США), Мартин Скорсезе.
12. «Тихие страницы»,1994, Россия, Александр Сокуров.

References

1. Bem, A.L. "'Faust' v tvorchestve Dostoevskogo" ["*Faust* in Dostoevsky's Work"]. *Zapiski Nauchno-issledovatel'skogo ob"edineniia,* no. 5, 1938, pp. 109–135. (In Russ.)

2. Berdiaev, N.A. *Filosofija tvorchestva, kultury i iskusstva: v 2 tomakh* [*Philosophy of Creativity, Culture and Art: in 2 vols*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. (In Russ.)

3. Gor'kii, Maksim. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Moscow, Gostlitizdat Publ., 1949–1955. (In Russ.)

4. Golerok, V. *Khudozhestvennyj fil'm: "Prestuplenie i nakazanie"* [Feature Film: *Crime and Punishment*]. URL: https://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino-0083.shtml Accessed 28 June 2022. (In Russ.)

5. Gusiatnikov, E. "'Transtsendental'nyi' i 'stil'" ["'Transcendental' and 'Style']. *Kinovedcheskie zapiski,* no. 70, 2004, pp. 338–373. (In Russ.)

6. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

7. El'chaninoff, L. "Dostoevskii i Bresson: Deistvitel'nost' chisto dukhovnogo poriatka" ["Dostoevsky and Bresson: The Reality of Purely Spiritual Flogging"]. *Frantsuzskaia literaturnaia klassika na otechestvennom ekrane i russkaia na frantsuzskom 2012*: *sbornik statei* [*French Literary Classics on the Domestic Screen and Russian in French 2012* : *Collected Articles*], Moscow, VGIK Publ. 2022 pp. 44–57. (In Russ.)

8. Jonas, Hans. *Gnosticizm. Gnosticheskaia religiia* [*The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*]. St. Petersburg, Lan' Publ., 1998. 384 p. (In Russ.)

9. Kasatkina, T.A. *Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak "osnova realizma v vysshem smysle"* [*The Ontology of the Word in the Work of F.M. Dostoevsky as the Basis of "Realism in the Highest Sense"*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 480 p. (In Russ.)

10. Kasatkina, T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom: dvusostavnyi obraz v proizvedeniiakh Dostoevskogo* [*The Sacred in the Ordinary: the Two-Folded Image in the Works of F.M. Dostoevsky*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. 528 p. (In Russ.)

11. Merezhkovskii, D.S. *L. Tolstoi i Dostoevskii. Vechnye sputniki* [*L. Tolstoy and Dostoevsky. Eternal Companions*]. Moscow, Respublika Publ., 1995. 618 p. (In Russ.)

12. "Retsenzii na fil'm 'Tikhie stranitsy'" ["Review to the Movie: *Silent Pages*"]. *Kinopoisk.ru*. URL: https://www.kinopoisk.ru/film/40759/reviews/ Accessed 28 June 2022. (In Russ.)

13. "V izrail'skoi sinagoge IV veka n. e. naidena vizantiiskaia podveska s izobrazheniem sv. Georgiia Pobelonostsa" ["A Byzantine Pendant Depicting St. George the Victorious Was Found in an Israeli Synagogue of the 4th Century AD"]. *Sedmitsa.ru,* 1 Sept. 2021, URL: https://www.sedmitza.ru/text/10034076.html Accessed 28 June 2022. (In Russ.)

14. Fridlender, G.M. *Realizm Dostoevskogo* [*Dostoevsky's Realism*]. Moscow; Leningrad, Nauka Publ., 1964. 405 p. (In Russ.)

15. Shrader, Paul. "Veroiatno, Rober Bresson" ["Probably, Robert Bresson"]. Trans. by N. Cyrkun. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 46, 2000, pp 337–347. (In Russ.)

16. Ayfre, Amédée. "Mir Robera Bressona" ["Robert Bresson's Universe"]. Trans. By E.A. Sazonova. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 46, 2000, pp. 323–335. (In Russ.)

17. Goldmann, Lucian. *Skriveni bog* [*The Hidden God*]. Belgrade, BIGZ Publ., 1980. 557 p. (In Serbian)

18. Greimas, Algirdas Julien et Courtés, Joseph. *Sémiotique Dictionnarie raisonne de la théorie*

du langage. Paris, Publ., Hachette, 1979. 270 p. (In French)
19. Pavis, Patrice. *Dictionnare Du Théâtre*. Paris, Dunod, 1996. 506 p. (In French)

List of Movies

1. *Rope*. Directed by Alfred Hitchcock. USA, 1948.
2. *Pickpocket*. Directed by Robert Bresson. France,1958.
3. *À bout de souffle*. Directed by Jean-Luc Godard. France, 1960.
4. *Nina*. Directed by Heitor Dhalia. Brasil, 2004.
5. *Match Point*. Directed by Woody Allen. United Kingdom, 2005.
6. *Crime and Punishment*. Directed by Josef von Sternberg. USA, 1935.
7. *Crime et Châtiment*. Directed by Georges Lampin. France, 1956.
8. *Prestuplenie i nakazanie* [*Crime and Punishmen*t]. Directed by Lev Kulidzhanov. Russia, 1969.
9. *Rikos ja rangaistus*. Directed by Aki Kaurismäki. Finland, 1983.
10. *Raskolnikow*. Directed by Robert Wiene. Deutschland, 1923.
11. *Taxi Driver*. Directed by Martin Scorsese. USA, 1976.
12. *Tikhie stranitsy* [*Quiet Pages*]. Directed by Aleksandr Sokurov. Russia, 1994.

Статья поступила в редакцию: 30.06.2022
Одобрена после рецензирования: 01.07.2022
Принята к публикации: 04.07.2022
Дата публикации: 25.09.2022

The article was submitted: 30 June 2022
Approved after reviewing: 01 July 2022
Accepted for publication: 04 July 2022
Date of publication: 25 Sept. 2022

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 3 (19), 2022.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 84 (2 Рос=Рус)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-133-146
https://elibrary.ru/FECOUL



© 2022. Елена Тахо-Годи
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук
«Дом А.Ф. Лосева» — научная библиотека и мемориальный музей
Москва, Россия

Личность Раскольникова как символ: А.Ф. Лосев и Ф.М. Достоевский

© 2022. Elena A. Takho-Godi
Lomonosov Moscow State University
A.M. Gorky Institute of World Literature of the
Russian Academy of Sciences
"A. F. Losev House" — Research Library and Memorial Museum
Moscow, Russia

Raskolnikov's Personality as a Symbol: A.F. Losev and F.M. Dostoevsky

Информация об авторе: Елена Аркадьевна Тахо-Годи, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, 1-й учебный корпус, 119991 г. Москва, Россия; ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия; заведующая отделом, «Дом А.Ф. Лосева» — научная библиотека и мемориальный музей, ул. Арбат, д. 33, 119002 г. Москва, Россия.

https://orcid.org/0000-0001-6907-8656

E-mail: takho-godi.elena@yandex.ru

Аннотация: Статья посвящена анализу восприятия философом Алексеем Федоровичем Лосевым (1893–1988) творчества Ф.М. Достоевского, прежде

всего романа «Преступление и наказание». Автором констатируется перманентный интерес мыслителя к наследию Достоевского, начиная с 1900-х годов и вплоть до последних дней жизни, но особое внимание уделяется суждениям о Достоевском в книгах «Диалектика мифа» (1930) и «Проблема символа и реалистическое искусство» (1976), в докладе «О мифологии в литературе» (1983), в эпистолярии 1932–1933 годов, когда Лосев находился в заключении в исправительно-трудовом лагере на строительстве Беломорско-Балтийского канала, а также в художественной прозе 1930–1940-х годов (рассказ «Жизнь», роман «Женщина-мыслитель). При рассмотрении центральной проблемы — выявления имплицитной сути лосевской интерпретации личности Родиона Раскольникова как символа и связи этой интерпретации с историософской концепцией становления «единой всемирно-человеческой мифологии», попутно затрагиваются и другие не менее существенные вопросы: понимание Лосевым мифологического реализма Достоевского в целом, его внимание к первичным моделям, определяющим стиль идеологических романов Достоевского, осмысление обоими авторами метафизики преступления, их отношение к христианскому наполнению идей «жертвы» и «страдания», лосевская автопроекция на роман «Преступление и наказание» в переписке с женой в эпоху пребывания в исправительно-трудовом лагере на строительстве Беломорско-Балтийского канала, обусловленная тем, что философ на собственном опыте, биографически переживает сюжет «преступление–наказание», что актуализирует в его подсознании каторжный опыт самого Достоевского и его героя.

Ключевые слова: Достоевский, «Преступление и наказание», Лосев, мифология, символ, христианство, философия, литература, автопроекция.

Для цитирования: *Тахо-Годи Е.А.* Личность Раскольникова как символ: А.Ф. Лосев и Ф.М. Достоевский // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3(19). С. 133–146. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-133-146

Information about the author: Elena A. Takho-Godi, DSc in Philology, Professor at the Department of History of Russian literature at Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Leninskie gory, 119991 Moscow, Russia; Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia; Head of the Department, "A.F. Losev House" — Research Library and Memorial Museum, Arbat 33, 119002 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0001-6907-8656

E-mail: takho-godi.elena@yandex.ru

Abstract: The article is devoted to the analysis of the philosopher Alexei F. Losev's (1893–1988) perception of Fyodor Dostoevsky's works, especially of his novel *Crime and Punishment*. The author notes the thinker's permanent interest in Dostoevsky's legacy, starting from the 1900s and to the last days of his life. Special attention is paid to the reflections on Dostoevsky in Losev's books *The Dialectics of Myth* (1930) and *The Problem of Symbol and Realistic Art* (1976), as well as in the report *On Mythology in Literature* (1983). Equally important are his epistolary legacy of 1932-1933 when Losev was imprisoned in a correctional labor camp on the construction of the White

Sea Canal, and his fiction of the 1930s–1940s (the short story *Life*, the novel *The Woman-Thinker*).

The central problem is the identification of Losev's implicit understanding of Rodion Raskolnikov's personality as a symbol – and the connection of this interpretation with Losev's historiosophic concept of the formation of a "holistic universal human mythology". Alongside this central problem other questions, no less significant, are addressed in the article: Losev's understanding of Dostoevsky's mythological realism as a whole and his attention to the early models determining the style of Dostoevsky's ideological novels; both authors' comprehension of the metaphysics of crime and their attitude to the Christian understanding of the concepts of "sacrifice" and "suffering". Another important issue is Losev's auto-projection on the novel *Crime and Punishment*, revealed in correspondence with his wife during his imprisonment in the labor camp. This auto-projection was due to the fact that the philosopher suffered from the "crime & punishment" syndrome first-hand, biographically, so to speak, which actualized the penal colony experience of Dostoevsky and of his literary hero in Losev's own subconscious.

Keywords: Dostoevsky, *Crime and Punishment*, Losev, mythology, symbol, Christianity, philosophy, literature, autoprojection.

For citation: Takho-Godi, E.A. "Raskolnikov's personality as a symbol: A.F. Losev and F.M. Dostoevsky." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 3 (19), 2022, pp. 133–146. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-133-146

Творчество Ф.М. Достоевского привлекало А.Ф. Лосева на протяжении всей жизни, на что уже не раз обращали внимание исследователи, см.: [Тахо-Годи, 2007; Димитров, 2007; Димитров, 2010; Тахо-Годи, 2013]. На примеры из Достоевского, из «Преступления и наказания», «Бесов» и «Братьев Карамазовых», философ ссылался и в конце 1920-х годов в «Диалектике мифа» [Лосев, 2021], и в работах 1970-х годов, прежде всего в книге «Проблема символа и реалистическое искусство» [Лосев, 2014]. Для Лосева романы Достоевского — это «невероятная смесь тончайшего интеллектуализма, интимнейшего иррационализма, острейшего ощущения мифологизма и мирового катастрофизма» [Лосев, 2009, с. 419]. В 1985 году в интервью Виктору Ерофееву он признавался, что чтение Достоевского было для него одним из важнейших мировоззренческих событий юности [Лосев, 1985]. Так что неудивительно, что и в собственной лосевской прозе 1930–1940-х годов [Лосев, 2002] много пересечений с Достоевским (об этом подробнее смотри в моей книге: [Тахо-Годи, 2007]). Так, в рассказе «Жизнь» (1942) споры персонажей с главным героем Алешей об отношении к жизни и миру заставляют вспомнить о разговорах Ивана Карамазова

с братом Алешей о неприятии мира Божьего. Выдвигая на первый план мотив «философского убийства» в романе «Женщина-мыслитель» (1933), Лосев сознательно ориентируется на Достоевского, рискнувшего «включить религиозную драму в фабулу бульварного романа» [Гроссман, 1925, с. 174]. Как у Достоевского, у Лосева сюжет об убийстве развивается на фоне отвлеченных философских разговоров и скандалов. «Скандал» выполняет тут ту же функцию, что и у Достоевского: это предвосхищение «в карикатурах катастрофы», «когда истинно-катастрофическое еще не созрело и наступить не может» [Иванов, 1971–1987, т. 4, с. 412]. В убийце героини романа Радиной, в Воробьеве, соединены несколько линий — и «рогожинская», и «раскольниковская». «Рогожинская» заключается в том, что Воробьев безумно влюблен в Радину, ревнует ее, убивает в состоянии аффекта. Но Воробьев действует и как Раскольников, под влиянием философской идеи — убийством он хочет восстановить единство жизни и искусства. В итоге, гибнет и Радина, и сам Воробьев, обречен на страдания и главный герой романа философ и писатель Николай Вершинин. Так, в романе Лосева метафизическое, духовное преступление одного провоцирует реальное преступление другого, порождает страдания третьего аналогично тому, как в «Братьях Карамазовых» Достоевского метафизический грех Ивана становится причиной и преступления Смердякова, и страданий Дмитрия. «Весь сложный сыск» здесь, как писал Вяч. Иванов, «ведется с одной целью: установить состав метафизического преступления в преступлении эмпирическом; и выводы этого сыска оказываются подчас иными, нежели итоги земной вины» [Иванов, 1971–1987, т. 4, с. 424].

В докладе «О мифологии в литературе», сделанном в 1983 году, Лосев вводит в связи с Достоевским понятие мифологического реализма, требуя четкого «отличия мифологического реализма от всех других типов реализма» [Лосев, 2013а, с. 566]. Психология у Достоевского «мифологична», по Лосеву, потому, что является одним из путей постижения отношений Бога и человека. Для Лосева несомненно, что в романах Достоевского отражается религиозное мироощущение писателя, его стремление напомнить читателю о символическом значении реальной жизни, о высоком значении тварного мира, его «обожении», об опасности отвлеченных идей, приводящих человека в духовные тупики, провоцирующие на преступление. «Определенные *типы общественных и личных отношений*» [Лосев,

2019, с. 246] являются, по Лосеву, теми первичными моделями, которые определяют стиль идеологических романов Достоевского, см.: [Лосев, 1995, с. 151–152]. Намеченный Достоевским путь от «Преступления и наказания» к «Бесам» и «Братьям Карамазовым» для Лосева, судя по главке о взаимоотношениях Достоевского и Вл. Соловьева из книги «Владимир Соловьев и его время», есть символическая историософская перспектива, которая указывает на «жуткий переход от крайнего индивидуализма и эгоизма ко всеобщему деспотизму и общественно-политическому абсолютизму» [Лосев, 2009, с. 419].

Но как понимает Лосев сами термины «миф», мифология», «символ»? Для Лосева «*мифология есть воплощение действительности*» [Лосев, 2013, с. 569], «миф есть субстанциальное объединение идеального и реального» [Лосев, 2013а, с. 570], или другими словами «есть сама вещь, в ее сути» [Лосев, 2013а, с. 570], а символ — самотождественное различие обозначаемого и обозначающего; причем означающее и означаемое тут диалектически связаны друг другом: «по своему субстрату они — разные, а по своему смыслу — одно и то же» [Лосев, 2014, с. 78].

В параграфе о Достоевском в книге 1976 года «Проблема символа и реалистическое искусство» Лосев показывает, как в совершенно разных произведениях Достоевского — в «Вечном муже», в «Двойнике», в «Записках из подполья» «предварительные действия противоречат <...> последующим», но «тем не менее они являются их бессознательными символами одно в отношении другого» и одно осмысляется через другое [Лосев, 2014, с. 79]. Так, «в “Вечном муже” Достоевского Павел Павлович ухаживает за Вельчаниновым <...> и “во время этого тщательнейшего ухода за больным <...> пытается зарезать спящего Вельчанинова бритвой”. Он изначально ехал, чтоб зарезать Вельчанинова, хотя вроде бы даже об этом не думал, а думал, что едет “обняться и заплакать”. “Заплакать и обняться — это нечто противоположное желанию зарезать. Тем не менее оно здесь является символом зарезывания и впервые только через него осмысляется» [Лосев, 2014, с. 78].

Приводя подобные примеры, Лосев указывает и на «Преступление и наказание», на встречу Свидригайлова с Раскольниковым в трактире на Забалканском проспекте. То, что Раскольников забывает о назначенной встрече, но все-таки приходит на Забалканский проспект, Свидригайлов объясняет тем, что Раскольников

механически запомнил адрес и «повернул[и] сюда механически» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 357]. Однако это забвение и этот приход для Лосева отнюдь не просто механичны, но символичны: и здесь, пишет Лосев, «предварительное действие противоречит <...> последующему», но «тем не менее оно является <...> бессознательным символом одного в отношении другого» [Лосев, 2014, с. 79]. По Лосеву, «личность Раскольникова вместе со всем его поведением и переживаниями есть символ, то есть та основная функция, которая в романе “Преступление и наказание”, выражаясь математически, раскладывается в бесконечный ряд поступков Раскольникова. Один из членов этого ряда — бессознательная встреча Раскольникова со Свидригайловым при полной беспамятности одного из них» [Лосев, 2014, с. 80].

Если мы ограничимся только рамками процитированного текста из лосевской книги 1976 года, останется не вполне ясным — что же именно символизирует личность Раскольникова по Лосеву. Чтобы понять это, необходимо обратиться к лосевской «Диалектике мифа» 1930 года.

В «Диалектике мифа» автор подчеркивает, что «всякая реальная мифология содержит в себе» три момента, а именно: 1) о первозданном светлом бытии, 2) об историческом процессе и 3) о «дошедшей до степени самосознания себя в инобытии первозданной сущности» [Лосев, 2021, с. 238]. По трансформациям «этой внутри-мифической триады можно судить об основной идее, лежащей в основе той или другой мифологии» [Лосев, 2021, с. 238]. Лосев пишет: «Так, **одна** идея выражена в греческой мифологии, где из Хаоса возникают Уран и Гея и процесс доходит до светлого царства олимпийских богов; **другая** идея лежит в основе двухсоставной мифологии христианства, где отдельно дается триадическое деление в сфере Божества (пресв. Троица) и отдельно мифическая история твари <...> **третья** идея лежит в основе новоевропейской мифологии, где тезисом является тоже Хаос, но только не греческий, а похуже, так, какая-то глина, не то — навоз, “материя”, антитезисом — “сила” и “движение”, направляемые неизвестно кем и неизвестно куда, царство абсолютного случая и слепого самоутверждения, синтезом — механика атомов, в которой нет ни души, ни сознания, ни разумной воли, ни истории. **Четвертая** идея лежит в основе той мифологии, которая, узревши истину второй из указанных мифологий, начинает задыхаться в тисках только что указанной третьей и, не будучи в состоянии ее преодолеть, испы-

тывает глухую и неисповедимую жажду жизни, жажду утерянного блаженного и мирного, наивного состояния духа, когда все просто кругом и мило, когда родина и вечность слиты в одну ласку и молитву бытия» [Лосев, 2021, с. 238–239]. И вот тут-то философ вспоминает о Достоевском и о его романе «Преступление и наказание»: он утверждает, что в романе Достоевского изображен «первичный и основной прасимвол» [Лосев, 2021, с. 239] именно этой четвертой мифологии, т.е. когда узревши истину мифологии христианства, герой начинает задыхаться в тисках новоевропейской мифологии.

Такая трактовка, конечно, связана с собственной лосевской историософией, в соответствии с которой в основе всех отдельных, «относительных», мифологий лежит «единая всемирно-человеческая мифология», «постепенно осуществляемая путем смены одной религиозно-мифологической и, следовательно, исторической системы — другою» [Лосев, 2021, с. 239]. С учетом «Диалектики мифа» становится понятным и то, что имел в виду философ, когда в докладе 1983 года «О мифологии в литературе» говорил, что в романах Достоевского «человек дошел до крайности самосознания — и оказался внутри мифа», что в этих романах «внутри мифа» совершается «величайшее духовное осознание своей мерзости», когда «индивидуалист» доходит «до исповеди своей гадости, своего ничтожества» [Лосев, 2013а, с. 568].

При этом, именуя личность Раскольникова «символом», Лосев неслучайно заговаривает о математике и раскладывании его поступков в бесконечный ряд. По Лосеву, «бесконечное — там <...>, где бытие вскрывает свое *внутреннее содержание*» [Лосев, 2013б, с. 486]. В бесконечности «мы двигаемся вместе с алогическим инобытием становления в неопределенную даль — и в то же время оказывается, что все этапы нашего возможного пути уже пройдены, что все будущие точки нашего движения уже содержатся в первом же, только что сделанном шаге. То же получится, если мы в алогическую мглу становления станем вводить структурные моменты, т. е. из этого становления, из этого становящегося мрака, как из некоей глины, будем созидать те или иные смысловые фигурности» [Лосев, 2013б, с. 487]. Аналогично в бесконечный ряд раскладываются поступки Раскольникова, но все будущие точки его движения уже содержатся в первом же, только что сделанном шаге.

Действительно, уже на первой странице романа Достоевского мы видим не только «поддразнивающие монологи о собственном бесси-

лии и нерешимости», пробу своему предприятию, этой «“безобразной” мечты» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 7] Раскольникова, но и «Лизаветину работу» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 9] — горящую лампаду перед небольшим образом в углу комнаты старухи-процентщицы — те самые, в лосевской терминологии, два полюса — преступной новоевропейской мифологии, когда всё позволено, и требующей покаяния в «“безобразных” мечтах» мифологии христианства. И одновременно видим внутреннюю готовность Раскольникова к разочарованию в своих «новоевропейских» замыслах. Недаром выйдя от процентщицы (путь к преступлению, к духовной гибели) и перед встречей с Мармеладовым (открывающей путь к Соне — к духовному спасению) он покаянно восклицает: «О Боже! как это все отвратительно! И неужели, неужели я... нет, это вздор, это нелепость! — прибавил он решительно. — И неужели такой ужас мог прийти мне в голову? На какую грязь способно, однако, мое сердце! Главное: грязно, пакостно, гадко, гадко!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 10].

Для Лосева исповедь героев Достоевского — это исповедь не в узких пространственных и временных рамках, здесь и сейчас, а в бесконечности и вечности, ибо речь идет не о частном случае, но о мировой драме спасения души. Символом этой мировой драмы и является для философа герой Достоевского — Родион Раскольников.

В заключение обращу внимание еще и на такой существенный момент, как лосевская автопроекция на роман «Преступление и наказание» в переписке с женой в эпоху пребывания в исправительно-трудовом лагере на строительстве Беломорско-Балтийского канала, куда он попал за издание «Диалектики мифа». В письме от 6–9 марта 1932 года философ-узник апеллирует к одному из важнейших символических образов романа — «дрожащей твари» — при объяснении собственных ощущение и переживаний: «Нисколько не утешают слова о том, что все это заслужено или что все это так и должно быть. Против этого возражать трудно. Да, заслужено, тысячу раз заслужено, и миллион раз так должно быть. Но разве избиваемому животному, которое тащит на гору воз, легче от того, что ему объяснят необходимость этого поднятия на гору? Как только начну подыскивать образ, который бы наиболее точно выразил мое существование, — всегда возникает образ “дрожащей твари”, какой-нибудь избитой и голодной собачонки, которую выгнали в ночную тьму на мороз» [Лосев, Лосева, 2005, с. 47].

Через полтора года, в письме, написанном незадолго до освобождения из лагеря, в канун лосевского сорокалетия, с текстом Достоевского ассоциируются мысли о жизни, будущем, неизбежности физической смерти: «Как ни тоскливы и как ни мучительны эти дни для меня, сырые, холодные, бессмысленные дни одиночества, и физического, и духовного одиночества (ибо где друзья мои и кому расскажу душу свою?), все-таки как раз в эти дни чувствую на глубине души ровное и тихое спокойствие и тайное мужество перед всеми бедами, окружающими меня и каждую минуту готовыми растерзать меня, и перед всем нарочитым бессмыслием жизни.

Хотелось бы иначе устроить жизнь; и хотелось бы, прежде всего, жить, жить — все равно как, но лишь бы с каким-нибудь маленьким смыслом, религиозным, философским, научным, художественным, общественным, каким угодно, каким-нибудь маленьким и ощутимым смыслом. Но если этого нет или, что вернее, если этого не дано видеть и ощущать, то — что ж! — пусть будет так! Я согласен и на это! Я на все согласен! В конце концов надо же когда-нибудь будет умирать и надо же будет когда-нибудь расставаться не только со смыслом жизни, но и с самой жизнью. Надо же будет когда-нибудь прекратиться беспокойному и жаждущему уму, вечно любопытному и трепетному сердцу! Так не все ли равно, в конце концов, для философа, когда умирать и не те же ли вопросы приходится решать о смерти через 20 или 30 лет, что и сейчас, вот, примерно 14 сентября 1933 года?» [Лосев, Лосева, 2005, с. 87–88].

Здесь, как видим, возникает не только явная реминисценция из монолога Раскольникова, процитированного в 1930 году в «Диалектике мифа» («хотелось бы, прежде всего, жить, жить — все равно как» — ср. у Достоевского: «Только бы жить, жить и жить! Как бы ни жить, — только жить!..» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 123]), но и скрытый параллелизм собственной исповеди («ибо где друзья мои и кому расскажу душу свою?») с тем, как Достоевский передает размышления о будущем попавшего на каторжные работы Родиона Романовича: «Тревога беспредметная и бесцельная в настоящем, а в будущем одна беспрерывная жертва, которою ничего не приобреталось, — вот что предстояло ему на свете. И что в том, что чрез восемь лет ему будет только тридцать два года и можно снова начать еще жить! Зачем ему жить? Что иметь в виду? К чему стремиться? Жить, чтобы существовать? Но он тысячу раз и прежде готов был отдать свое существование за идею, за надежду, даже за фантазию.

Одного существования всегда было мало ему; он всегда хотел большего. Может быть, по одной только силе своих желаний он и счел себя тогда человеком, которому более разрешено, чем другому» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 417].

Лосевскому ассоциативному ходу мысли, конечно, содействует то, что он, по сути, лично, биографически переживает сюжет «преступление–наказание»: отправка за «идею» на каторгу, пусть и советскую, актуализирует в подсознании каторгу самого Достоевского, и его героя, совершившего двойное убийство и ограбление не из корысти, но по идее («Его идея: взять во власть это общество» [Достоевский, 1972–1990, т. 7, с. 155]). Для Лосева раздумья о том, как жить и для чего жить, накануне освобождения, перед возвращением в советскую действительность, приобретают исключительный экзистенциальный накал. Как очевидно, философ готов жить на «аршине пространства», но ему нужно, чтобы на этом «аршине» все-таки можно было найти идею, дающую смысл существованию. Однако идея идее рознь. Если «“безобразная” мечта» вела Раскольникова в подполье, на погибель души, на вечный «аршин» ада, в небытие, то Лосев ищет идею, которая, пусть и на «аршине пространства», приобщала бы человека к райской радости, к полноте вечной жизни, к духовной свободе. С лосевской точки зрения, все это может дать идея добровольного самопожертвования. Для Раскольникова, несмотря на любовь к Соне и явку с повинной, жертва — не идея, потому что, как ему кажется, жертвой «ничего не приобреталось». Главному герою лосевского рассказа «Жизнь», напротив, осознание «великой идеи» [Лосев, 2002, т. 2, с. 521] — Небесной Родины, во имя которой легка любая жертва, любое страдание, позволяет подняться над «жизненным процессом», преодолеть страх смерти, поверить в жизнь вечную и воскликнуть: «Я не умру! Мое дело не умрет. Идея моя не умрет!» [Лосев, 2002, т. 2, с. 521; о лосевском рассказе «Жизнь» подробнее см.: Тахо-Годи, 2018; Тахо-Годи, 2021]. Основой для схождений Лосева и Достоевского оказывается уверенность в том, что «есть такая великая радость, за которую можно заплатить годами страдания» [Достоевский, 1972–1990, т. 7, с. 154–155], уверенность, по мнению великого романиста, лежащая в основе и его романа «Преступление и наказание», и в целом всего «православного воззрения» [Достоевский, 1972–1990, т. 7, с. 154].

Еще студентом Лосев не только скопирует в дневник поучения старца Зосимы, но и начнет задаваться тем «праздным» (в кавычках)

вопросом, которым задавался автор «Записок из подполья»: «<...> что лучше — дешевое ли счастие или возвышенные страдания?» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 178]. В 1915 году Лосев запишет в дневнике: «Страдание — что может быть выше, возвышеннее, совершеннее? Жизнь наша — страдания; и надо уметь находить в этом мире страданий *Бога*...» [Лосев, 2002, т. II, с. 462]. Именно это умение найти Христа в страдании и привлекает Лосева как религиозного мыслителя в Достоевском, позволяет ему видеть в нем одно из значительнейших явлений русской литературы XIX, по своему масштабу сопоставимое с шекспировскими трагедиями. «Такой чудовищной, буйной глубины, как у Шекспира, ни у кого больше нет. Разве что Достоевский» [Лосев, 2002, т. II, с. 548–549], — говорил Лосев своему собеседнику, В.В. Бибихину, в 1970-е годы. С точки зрения философа, только у Достоевского нет обычных для литературы XIX столетия «мелких и пошлых страстишек», «западного блуда замороженных душ» [Лосев, 1999, с. 270]. Пусть Достоевский изображает пьянство, блуд, как с ума сходят, «но главный смысл остается, потому что Достоевский глубоко верит в Христа» [Бибихин, 2002, с. 288].

Вместе с тем в лагерных письмах Лосев явно проецирует на себя то, что писал в «Диалектике мифа» о Раскольникове, узревшем истину христианства и задыхающемся в тисках новоевропейской мифологии. Таковым было самоощущение философа, задыхавшегося от «безумия атеизма» [Лосев, Лосева, 2005, с. 51] и от «невозможности выразиться и высказаться» [Лосев, Лосева, 2005, с. 57] в тисках мифологии советской эпохи.

Список литературы

1. Бибихин, 2002 — *Бибихин В.В.* А.Ф. Лосев о литературе вообще и о Вяч. Иванове в частности // Вячеслав Иванов — творчество и судьба / отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи; сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2002. С. 283–288.

2. Гроссман, 1925 — *Гроссман Л.П.* Поэтика Достоевского. М.: Государственная академия наук, 1925. 191 с.

3. Димитров, 2010 — *Димитров Э.* Достоевский и Лосев: к вопросу об общении в «большом времени» // Достоевский: Материалы и исследования. 2010. Вып. 19. С. 58–75.

4. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

5. Иванов, 1971–1987 — *Иванов Вяч.* Собр.соч.: в 4 т. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1971–1987.

6. Лосев, 1985 — *Лосев А.Ф.* В поисках смысла / беседу вёл В. Ерофеев // Вопросы литературы. 1985. № 10. С. 205–231.

7. Лосев, 1995 — *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы // *Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение / сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. 944 с.

8. Лосев, 1999 — *Лосев А.Ф.* Личность и Абсолют / сост. А.А. Тахо-Годи и В.П. Троицкого. М.: Мысль, 1999. 719 с.

9. Лосев, 2002 — *Лосев А.Ф.* «Я сослан в XX век...»: в 2 т. / под ред. А.А. Тахо-Годи; сост. и коммент. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого; предисл. Е.А. Тахо-Годи. М.: Время, 2002.

10. Лосев, 2009 — *Лосев А.Ф.* Владимир Соловьев и его время. М.: Молодая гвардия, 2009. 617 с.

11. Лосев, 2013а — *Лосев А.Ф.* О мифологии в литературе / подгот. текста и прим. Е.А. Тахо-Годи // Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации / отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи, сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2013. С. 564–570.

12. Лосев, 2013б — *Лосев А.Ф.* Диалектические основы математики / публ. А.А. Тахо-Годи; послесл., коммент. и примеч. к тексту В.П. Троицкого. М.: Academia, 2013. 797 с.

13. Лосев, 2014 — *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство / сост. А.А.Тахо-Годи и В.П.Троицкого. М.: Русскій міръ, 2014. 736 с.

14. Лосев, 2019 — *Лосев А.Ф.* Учение о стиле / общ. ред. и сост. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи; вст. статья К.В. Зенкина. М.; СПб.: Нестор-История, 2019. 456 с.

15. Лосев, 2021 — *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа» (новое академическое издание, исправленное и дополненное) / сост., вступ. статья А.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого; коммент. В.П. Троицкого. М.: Издательский дом ЯСК, 2021. 696 с.

16. Лосев, Лосева 2005 — *Лосев А.Ф., Лосева В.М.* «Радость на веки»: Переписка лагерных времен / сост., коммент. А.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого; предисл. А.А. Тахо-Годи; послесл. Е.А. Тахо-Годи. М.: Русский путь, 2005. 263 с.

17. Тахо-Годи, 2007 — *Тахо-Годи Е.А.* Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая российская энциклопедия, 2007. 399 с.

18. Тахо-Годи, 2013 — *Тахо-Годи Е.А.* А.Ф. Лосев и Ф.М. Достоевский (лосевский доклад 1983 г. в Доме литераторов) // Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации / отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи; сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2013. С. 557–563.

19. Тахо-Годи, 2018 — *Тахо-Годи Е.А.* «Мы — только всплески на общем море бытия»: О мотивах «Небесной Родины», «жертвы» и «мирового древа» в рассказе Алексея Лосева «Жизнь» // Русская словесность. 2018. № 5. С. 82–89.

20. Тахо-Годи, 2021 — *Тахо-Годи Е.А.* «Философия жизни» А.Ф. Лосева: новые материалы к теме. Лосев А.Ф. Жизнь / публ. и подгот. текста Е.А. Тахо-Годи // Вопросы философии. 2021. № 12. С. 173–183. DOI: 10.21146/0042-8744-2021-12-173-183

21. Димитров, 2007 — *Димитров Е.* Достоевски и Лосев: Към въпроса за общуването в «голямото време» // Философски алтернативи (София). 2007. № 4. С. 75–87.

References

1. Bibikhin, V.V. "A.F. Losev o literature voobshche i o Viach. Ivanove v chastnosti" ["A.F. Losev on Literature in General and on Vyacheslav Ivanov in Particular"]. *Viacheslav Ivanov — tvorchestvo i sud'ba* [*Vyacheslav Ivanov: Creativity and Destiny*], ed. by A.A. Takho-Godi, E.A. Takho-Godi, comp. by E.A. Takho-Godi, Moscow, Nauka Publ., 2002, pp. 283–288. (In Russ.)

2. Grossman, L.P. *Poetika Dostoevskogo* [*Dostoevsky's Poetics*]. Moscow, Gosudarstvennaia akademiia nauk Publ., 1925. 191 p. (In Russ.)

3. Dimitrov, E. "Dostoevskii i Losev: k voprosu ob obshchenii v 'bol'shom vremeni'" ["Dostoevsky and Losev: On the Question of Communication in 'Big Time'"]. *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky: Materials and Research*], vol. 19, St. Petersburg, Nauka Publ., 2010, pp. 58–75. (In Russ.)

4. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

5. Ivanov, Viach. *Sobranie sochinenii*: *v 4 tomakh* [*Collected Works in 4 vols*]. Bruxelles, Foyer Oriental Chrétien, 1971–1987. (In Russ.)

6. Losev, A.F. "V poiskakh smysla, besedu vel V. Erofeev" ["In Search of Meaning, Interview by V. Erofeev"]. *Voprosy literatury,* no. 10, 1985, pp. 205–231. (In Russ.)

7. Losev, A.F. "Dialektika khudozhestvennoi formy" ["The Dialectic of Artistic Form"]. Losev A.F. *Forma. Stil'. Vyrazhenie* [*Form. Style. Expression*], comp. by A.A. Takho-Godi, Moscow, Mysl' Publ., 1995. 944 p. (In Russ.)

8. Losev, A.F. *Lichnost' i Absoliut* [*Personality and Absolute*]. Comp. by A.A. Takho-Godi, V.P. Troitskii. Moscow, Mysl' Publ., 1999. 719 p. (In Russ.)

9. Losev, A.F. *"Ia soslan v XX vek...": v 2 tomakh* [*"I am Exiled to the 20th Century..." in 2 vols*]. Ed. by A.A. Takho-Godi; comp. and comments by A.A. Takho-Godi, E.A. Takho-Godi, V.P. Troitskii; preface by E.A. Takho-Godi. Moscow, Vremia Publ., 2002. (In Russ.)

10. Losev, A.F. *Vladimir Solov'ev i ego vremia* [*Vladimir Solovyov and His Time*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2009. 617 p. (In Russ.)

11. Losev, A.F. "O mifologii v literature" ["On Mythology in Literature"]. Ed., comments by E.A. Takho-Godi. *F.M. Dostoevskii i kul'tura Serebrianogo veka: traditsii, traktovki, transformatsii* [*F.M. Dostoevsky and Silver Age Culture: Traditions, Interpretations, Transformations*], ed. by A.A. Takho-Godi, E.A. Takho-Godi; comp. by E.A. Takho-Godi, Moscow, Vodolei Publ., 2013, pp. 564–570. (In Russ.)

12. Losev, A.F. *Dialekticheskie osnovy matematiki* [*Dialectical Foundations of Mathematics*]. Ed. by A.A. Takho-Godi, V.P. Troitskii; afterword and comments by V.P. Troitskii. Moscow, Academia Publ., 2013. 797 p. (In Russ.)

13. Losev, A.F. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [*The Problem of the Symbol and Realistic Art*]. Ed. by A.A. Takho-Godi, V.P. Troitskii. Moscow, Russkii mir Publ., 2014. 736 p. (In Russ.)

14. Losev, A.F. *Uchenie o stile* [*The Study of Style*]. Ed., comp. by A.A. Takho-Godi, E.A. Takho-Godi; preface by K.V. Zenkin. Moscow; St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2019. 456 p. (In Russ.)

15. Losev, A.F. *Dialektika mifa. Dopolnenie k "Dialektike mifa" (novoe akademicheskoe izdanie, ispravlennoe i dopolnennoe)* [*The Dialectics of Myth. Supplement to "The Dialectics of Myth" (New*

Academic Edition, Revised and Supplemented)]. Ed., preface by A.A. Takho-Godi and V.P. Troitskii; comments by V.P. Troitskii. Moscow, Izdatel'skii dom IaSK Publ., 2021. 696 p. (In Russ.)

16. Losev, A.F., and Loseva, V.M. *"Radost' na veki": Perepiska lagernykh vremen* [*"A Joy Forever": Correspondence of the Times in the Labor Camp*]. Ed., comp., comments by A.A. Takho-Godi, V.P. Troitskii; preface by A.A. Takho-Godi; afterword by E.A. Takho-Godi. Moscow, Russkii put' Publ., 2005. 263 p. (In Russ.)

17. Takho-Godi, E.A. *Khudozhestvennyi mir prozy A.F. Loseva* [*The Artistic World of A.F. Losev's Fiction*]. Moscow, Bol'shaia rossiiskaia entsiklopediia Publ., 2007. 399 p. (In Russ.)

18. Takho-Godi, E.A. "A.F. Losev i F.M. Dostoevskii (losevskii doklad 1983 goda v Dome literatorov)" ["A.F. Losev and F.M. Dostoevsky (Losev's 1983 Report at the House of Writers)"]. *F.M. Dostoevskii i kul'tura Serebrianogo veka: traditsii, traktovki, transformatsii* [*F.M. Dostoevsky and Silver Age Culture: Traditions, Interpretations, Transformations*], ed. by A.A. Takho-Godi, E.A. Takho-Godi comp. by E.A. Takho-Godi, Moscow, Vodolei Publ., 2013, pp. 557–563. (In Russ.)

19. Takho-Godi, E.A. " 'My — tol'ko vspleski na obshchem more bytiia': O motivakh 'Nebesnoi Rodiny', 'zhertvy' i 'mirovogo dreva' v rasskaze Alekseia Loseva 'Zhizn'" ["'We Are Only Splashes on the Common Sea of Existence': On the Motifs of 'Heavenly Homeland', 'Victim' and 'World Tree' in the Story *Life* by Alexei Losev"]. *Russkaia slovesnost'*, no. 5, 2018, pp. 82–89. (In Russ.)

20. Takho-Godi, E.A. "'Filosofiia zhizni' A.F. Loseva: novye materialy k teme. Losev A.F. Zhizn'. Publikatsiia i podgotovka teksta E.A. Takho-Godi ["'Philosophy of Life' by Aleksei F. Losev: New Materials on the Problem. Losev, A.F., *Life*, E.A. Takho-Godi (ed.)"]. *Voprosy filosofii*, no 12, 2021, pp. 173–183. https://doi.org/10.21146/0042-8744-2021-12-173-183 (In Russ.)

21. Dimitrov, Emil. "Dostoevski i Losev: K'm v'prosa za obshhuvaneto v 'goljamoto vreme'" ["Dostoevsky and Losev: To the Question of Communication in the 'Big Time'"]. *Filosofski alternativi*, no. 4, 2007, pp. 75–87. (In Bulgarian)

Статья поступила в редакцию: 12.06.2022
Одобрена после рецензирования: 12.06.2022
Принята к публикации: 13.06.2022
Дата публикации: 25.09.2022

The article was submitted: 12 July 2022
Approved after reviewing: 12 July 2022
Accepted for publication: 13 July 2022
Date of publication: 25 Sept. 2022

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 3 (19), 2022.
Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0+2-1
ББК 87+83.3(2=411.2).5+84.7
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-147-158
https://elibrary.ru/FHRUME



© 2022. Нина Ищенко
Луганский государственный педагогический университет
Луганск, ЛНР

Студент, право имеющий: коллективный анти-Раскольников в «Тайной истории» Донны Тартт

© 2022. Nina Ishchenko
Lugansk State Pedagogical University
Lugansk, LPR

A Student that Has the Right: The Collective Anti-Raskolnikov in Donna Tartt's *The Secret History*

Информация об авторе: Нина Сергеевна Ищенко, кандидат философских наук, доцент кафедры философии, Луганский государственный педагогический университет, ул. Оборонная, д. 2, 91011 г. Луганск, ЛНР.
https://orcid.org/0000-0001-8616-7087
E-mail: ninaofter@yandex.ru

Аннотация: В статье анализируется влияние Достоевского в романе Д. Тартт «Тайная история». Автор показывает, как инвертируются основные сюжетные коллизии «Преступления и наказания» в книге американской писательницы. Персонаж книги — коллективный антагонист Раскольникова, признающий за собой право на убийство. Сверхчеловек изображен в романе как безупречный рационалист Майкрофт Холмс. Духовная сила, ведущая героев Тартт по пути превращения в сверхчеловека, — это языческий бог Дионис, причащаясь которому, студенты идут на убийство. В романе показано саморазрушение убийцы, отказавшегося видеть человека в своей жертве.

Авторский голос в романе оформлен в поэтике Достоевского, с помощью приема странной фразы, без причины произнесенной героем. Происходит это при встрече на поминках с семьей убитого студента. В этот момент в голове рассказчика сама собой всплывает фраза: «Это я убил тогда старуху-чиновницу

и сестру ее Лизавету топором и ограбил». Эта фраза Раскольникова — краткий конспект сюжета «Преступления и наказания». В романе Донны Тартт эта фраза выражает авторскую позицию, авторское объяснение того, что происходит в книге: другие персонажи в другом мире повторяют судьбу Раскольникова, и автор показывает, к чему это приводит.

Раскольникову удалось спастись, обратившись к Христу и приняв свою человеческую природу. Сверхчеловеку Донны Тартт спастись не удалось, потому что вместо Христа он общался с Дионисом. Причащаясь Дионису в древнем ритуале омофагии, студенты идут на убийство. В романе показано саморазрушение всех пятерых убийц, отказавшихся видеть человека в своей жертве: самоубийство (Генри), попытка самоубийства (Френсис), алкоголь и наркотики вплоть до полной десоциализации (Чарльз), самонаказание в виде отказа от радостей жизни и общения с людьми (Камилла), одиночество (Ричард). Таким образом, Донна Тартт доказывает от противного ту же идею, которую высказал Достоевский в своем православном романе: каждая жизнь бесценна, убийство разрушает человека и мир.

Ключевые слова: Федор Достоевский, Донна Тартт, «Тайная история», «Преступление и наказание», русская литература, православие, Дионис, сверхчеловек, Ницше, античная трагедия, христианство.

Для цитирования: *Ищенко Н.С.* Студент, право имеющий: коллективный анти-Раскольников в «Тайной истории» Донны Тартт // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19). С. 147–158. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-147-158

Information about the authors: Nina S. Ishchenko, PhD in Philosophy, Lugansk State Pedagogical University, Oboronnaya 2, 91011 Lugansk, LPR.

https://orcid.org/0000-0001-8616-7087

E-mail: ninaofter@yandex.ru

Abstract: The paper focuses on Dostoevsky's influence in D. Tartt's novel *The Secret History*. The author shows how the main plot collisions of *Crime and Punishment* are inverted in the book of the American writer. The character of the book is the collective antagonist of Raskolnikov who recognizes the right to kill. The Übermensch is portrayed in the novel as the impeccable rationalist Mycroft Holmes. The spiritual force that guides Tartt's characters on the path of transformation into an Übermensch is the pagan god Dionysus, to whom the students go to kill. The novel shows the self-destruction of a murderer who refused to see a person in his victim.

The author's voice in the novel is designed on the model of Dostoevsky's poetics, using the reception of strange phrases uttered by the hero for no reason, as it happens during the wake with the family of a murdered student. At this moment, a phrase pops up in Richard's head by itself: "It was I who killed the old woman and her sister Lizaveta with an axe and robbed her". This phrase of Raskolnikov is a brief synopsis of the plot of *Crime and Punishment*. In Donna Tartt's novel, this phrase expresses the author's position, the author's explanation of what is happening in the book: other characters in another world repeat Raskolnikov's fate, and the author shows what this leads to.

Raskolnikov managed to escape by converting to Christ and accepting his human nature. Donna Tartt's Übermensch could not be saved, because instead of Christ he communicated with Dionysus. Taking communion with Dionysus in the ancient ritual of homophagy, students go to murder. The novel shows the self-destruction of all five murderers who refused to see a person in their victim: suicide (Henry), suicide attempt (Francis), alcohol and drugs up to complete desocialization (Charles), self-punishment in the form of rejection of the joys of life and communication with people (Camilla), loneliness (Richard). Thus, Donna Tartt proves from the opposite the same idea that Dostoevsky expressed in his Orthodox novel: every life is priceless, murder destroys people and the world.

Keywords: Fyodor Dostoevsky, Donna Tartt, *The Secret History*, *Crime and Punishment*, Russian literature, orthodoxy, Dionysus, Übermensch, Nietzsche, ancient tragedy, Christianity.

For citation: Ishchenko, N.S. "A Student that Has the Right: The Collective Anti-Raskolnikov in Donna Tartt's *The Secret History*." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 3 (19), 2022, pp. 147–158. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-147-158

Роман американской писательницы Донны Тартт «Тайная история» [Tartt, 1992] вышел в 1992 году и сразу стал бестселлером, завоевав популярность у читателей и исследователей. «Тайная история» — это университетский детектив, написанный с точки зрения убийцы. С первых страниц читатель узнает, кто и кем убит, а вся книга посвящена объяснению этого поступка и изображению его последствий. Роман представляет собой интертекстуальное произведение, отсылающее к целому ряду источников, наиболее важными из которых являются античные трагедии, работы Ницше и романы Достоевского. Проанализируем эти отсылки для прояснения идейного содержания произведения.

По сюжету романа группа студентов-античников изучает древнегреческий язык и культуру в Хэмпденском колледже под руководством гениального ученого Джулиана Морроу. В группе всего шесть человек, они работают только с одним преподавателем, Морроу, и под его водительством глубоко погружаются в античность. Студенты не только изучают древнегреческий и читают античных авторов в оригинале, но и под влиянием своего преподавателя пытаются повторить дионисийскую мистерию, войти в вакхический экстаз с помощью древних оргиастических практик: самоистязание, одурманивание сознания вином и наркотиками, сексуальные оргии. Когда им наконец-то это удается, в ходе мистерии они случайно

убивают человека, местного фермера. Чтобы скрыть это убийство, совершенное бессознательно, студенты сознательно планируют и осуществляют убийство своего одногруппника, который не участвовал в мистерии, но догадался о происшедшем. Именно это второе убийство в центре повествования в романе Донны Тартт. Юридического наказания студентам удается избежать, но писательница показывает саморазрушение персонажей в мире, сломанном в своей сути в результате их поступка.

«Тайная история» обратила на себя внимание исследователей, и роману посвящено несколько научных статей, авторы которых отмечают влияние античной трагедии, Достоевского и Ницше. Так, О.Ю. Анцыферова показывает, что сюжетообразующей парадигмой для «Тайной истории» выступает пьеса «Царь Эдип» Софокла, где фабула выстроена ретроспективно, а действие начинается с попытки найти виновного в убийстве, совершенном много лет назад [Анцыферова, 2015, с. 23]. Этот сюжетный ход не раз использовался и в детективной литературе нашего времени, однако в контексте погруженности в античную культуру должен, безусловно, восприниматься как отсылка к известнейшей античной пьесе.

Близка античной трагедии и повествовательная стратегия романа, поскольку рассказчик, Ричард Пейпен занимает позицию остранения, уподобляясь партиям хора в греческой трагедии [Шалимова, 2021, с. 345]. Влияние Достоевского, которое нас интересует в наибольшей степени, отмечает Э.И. Назирова, демонстрирующая, что «Преступление и наказание» является прецедентным текстом для писательницы, поскольку темой обоих произведений является преднамеренное убийство из философско-религиозных соображений, а также духовное наказание, постигающее преступника [Назирова, 2016].

Ницшеанские идеи высказывает преподаватель Джулиан Морроу, который рассуждает о важности дионисийского начала в культуре и приводит своих студентов к мысли об абсолютной свободе и о воссоздании таким путем ницшеанского сверхчеловека [Ишимбаева, 2016, с. 78–80]. Не оспаривая этих выводов, хотелось бы дополнить их следующими замечаниями.

Сходство «Тайной истории» с романом «Преступление и наказание» Достоевского гораздо больше, чем отмечено до сих пор. Оно основано не только на общей теме, которая так или иначе затрагивается в любом детективном произведении, но и на развитии

сюжета как антитезиса сюжету «Преступления и наказания», а также на оформлении авторского голоса в романе в поэтике Достоевского. Предлагаем читателю обоснование этого тезиса, рассмотрев идеологические и формальные инверсии топосов «Преступления и наказания» в романе американской писательницы.

В романе Достоевского студент Раскольников задается вопросом о праве на убийство: «Тварь ли я дрожащая или *право* имею...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 322]. После убийства старухи-чиновницы он понимает, что сама постановка вопроса показывает, что он не относится к сверхлюдям, имеющим право на убийство, у него есть совесть, которая не замолкает, несмотря на рациональные доводы. Признание своей вины становится для Раскольникова началом долгого и мучительного перерождения, в результате которого отвергнутая разумом идея о ценности любой человеческой жизни и единстве с другими людьми становится его внутренним чувством.

В течение всего романа и даже в начале эпилога Раскольников все еще не понимает на рациональном уровне и не ощущает эмоционально, что он виноват: «А что же? Он стыдился даже и пред Соней, которую мучил за это своим презрительным и грубым обращением. Но не бритой головы и кандалов он стыдился: его гордость сильно была уязвлена; он и заболел от уязвленной гордости. О, как бы счастлив он был, если бы мог сам обвинить себя! Он бы снес тогда всё, даже стыд и позор. Но он строго судил себя, и ожесточенная совесть его не нашла никакой особенно ужасной вины в его прошедшем, кроме разве простого *промаху*, который со всяким мог случиться. Он стыдился именно того, что он, Раскольников, погиб так слепо, безнадежно, глухо и глупо, по какому-то приговору слепой судьбы, и должен смириться и покориться пред “бессмыслицей” какого-то приговора, если хочет сколько-нибудь успокоить себя» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 417].

Однако после болезни Сони, когда Раскольников осознал и почувствовал, насколько она ему дорога, изменилось и его отношение к жизни, и общение с другими людьми: «В этот день ему даже показалось, что как будто все каторжные, бывшие враги его, уже глядели на него иначе. Он даже сам заговаривал с ними, и ему отвечали ласково. Он припомнил теперь это, но ведь так и должно было быть: разве не должно теперь все измениться?» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 422].

Так через любовь к одному конкретному человеку Раскольников приобщился к общности людей. Он теперь переживает на собственном опыте, что убийство разрушает душу убийцы и ломает самые основы универсума. Заповедь «Не убий» записана в онтологической структуре мироздания. Современные исследователи видят важную заслугу Ф.М. Достоевского в изображении сакральной основы таких общественных ценностей как любовь, семья, ценность человеческой жизни [Качеев, 2021]. Роман заканчивается там, где Раскольников начинает свой путь по новой дороге, где христианская идея о братстве всех людей и бесценности человеческой жизни позволит восстановить поврежденное мироздание и возродиться к новой жизни.

Инверсию буквально каждого из этих мотивов мы видим в романе Донны Тартт. Ее герои также студенты, что является еще одним сходством с произведением Достоевского. Однако эти студенты не задаются вопросом, имеют ли они право на убийство, они заранее и полностью уверены, что уж они-то конечно право имеют. Убийство фермера не заставляет их ужаснуться и внутренне отшатнуться от содеянного, они просто ищут способ замести следы, полагая, что их ум, образованность, принадлежность к интеллектуальной элите дает им право переступать через общепринятые нормы. Перед нами коллективный антигерой Раскольникова — студент, право имеющий.

Этому коллективному антигерою удается то, что не удалось Раскольникову: он не просто удачно совершает убийство, он еще и избегает разоблачения и признания вины. Порфирия Петровича в американском романе нет, студентам удается спрятать концы в воду, они остаются безнаказанными, на них даже не падает подозрение. Однако в результате все персонажи становятся на путь саморазрушения, ни одному из них не удается наладить нормальные отношения с людьми и встроить свою жизнь в структуру мироздания. Каждый из персонажей тем или иным способом уничтожает себя: самоубийство (Генри), попытка самоубийства (Френсис), алкоголь и наркотики вплоть до полной десоциализации (Чарльз), самонаказание в виде отказа от радостей жизни и общения с людьми (Камилла), одиночество (Ричард). Таким образом, Донна Тартт доказывает от противного ту же идею, которую высказал Достоевский в своем православном романе: каждая жизнь бесценна, убийство разрушает человека и мир.

Помимо инвертированного сюжета, идейное влияние Достоевского сказывается в оформлении авторского голоса в романе. Исто-

рия рассказана от имени студента Ричарда Пейпена, все персонажи даются с точки зрения этого репортера. Автор, сама Донна Тартт, появляется в романе на метауровне — ей принадлежит название и эпиграфы, причем первый эпиграф взят из Ницше, что указывает нам на источник идеи о сверхчеловеке в романе. Но есть еще один момент, когда в герметичный мир романа проникает голос автора, и это делается тем способом, который практиковал Достоевский.

Как указывает исследовательница творчеств Достоевского Татьяна Касаткина, «в произведениях Достоевского самые ключевые, с точки зрения определения авторской позиции, места текста будут обозначаться словами “сказал непонятно зачем”, “почему-то сказал” и т.п., за которыми как раз и следуют слова, не имеющие ни причины, ни цели в дискурсе и потому всецело переводящие нас в область, в которой существует авторская позиция» [Касаткина, 2015, с. 152].

В романе Донны Тартт тоже есть такой момент, когда рассказчик Ричард Пейпен мысленно произносит слова непонятно зачем, непонятно почему, никак не связанные с верхним слоем событий. Происходит это на поминках при встрече с семьей убитого студента. В этот момент в голове Ричарда сама собой всплывает фраза: «Это я убил тогда старуху-чиновницу и сестру ее Лизавету топором и ограбил». Эта фраза Раскольникова — краткий конспект сюжета «Преступления и наказания». В романе Донны Тартт эта фраза выражает авторскую позицию, авторское объяснение того, что происходит в книге: другие персонажи в другом мире повторяют судьбу Раскольникова, и автор показывает, к чему это приводит.

Раскольников по сути задавался вопросом, сверхчеловек ли он. Сверхчеловек — базовая категория философии Ницше. Сходство идей Ницше и некоторых персонажей Достоевского было замечено еще в начале XX века, в период первой популярности Ницше в России. Лев Шестов исследовал идею сверхчеловека в творчестве русского писателя и немецкого философа в своей книге «Апофеоз беспочвенности» [Шестов, 2016]. Современные исследовали также подчеркивают влияние идей Достоевского на философию Ницше [Белогорцев, 2016]. Сверхчеловек Ницше — повторяющийся персонаж Достоевского (Кириллов и Ставрогин в «Бесах», Раскольников в «Преступлении и наказании», Ипполит в «Идиоте»). Но если у Ницше сверхчеловек — это цель и задача, к которой нужно стремиться, Достоевский достоверно и обоснованно показывает его духовное крушение, причем страшной ценой. Выходя за рамки

человеческого, такие персонажи уничтожают себя и других, физически или морально. Раскольникову удалось спастись, обратившись к Христу и приняв свою человеческую природу. Сверхчеловеку Донны Тартт спастись не удалось, потому что вместо Христа он общался с Дионисом. Рассмотрим эту сюжетную линию подробней.

Ницше в романе Донны Тартт появляется на уровне метатекста (в эпиграфе) и в идеях преподавателя Джулиана Морроу, воспевающего дионисийский экстаз. Сверхчеловек как персонаж имеет у писательницы другой прообраз: это Шерлок Холмс. Главный герой произведения Генри описывается так, как Конан Дойль описывает Холмса: высокий, чуть сутулый, невероятной силы, с железной хваткой, имеющий явные дедуктивные способности и мощный аналитический ум. Донна Тартт даже прямо сравнивает Генри с Холмсом, правда, не с Шерлоком, а с Майкрофтом, что оправдано по сюжету. Шерлок у Конан Дойля не раз говорит, что брат Майкрофт превосходит его как мыслитель, но совершенно не интересуется карьерой и проводит время на покое в клубе «Диоген». Отсылка к античности тут как раз уместна, потому что Генри тоже не интересуется карьерой, не стремится получить диплом, а делает то, что ему нравится: учит древние языки для собственного удовольствия и интеллектуального роста. В рассказе «Конец Чарльза Огастеса Милвертона» Шерлок Холмс говорит, что если бы он, с его аналитическим умом, решил совершить преступление, никто не смог бы его поймать. В романе Донны Тартт этот сюжет реализуется: великий аналитик, более талантливый чем сам Шерлок, совершает преступление, и никто не может его поймать. Однако это происходит в христианском мире Достоевского, и история заканчивается внутренней катастрофой.

Раскольников смог внутренне переродиться, обратившись к Христу. В романе Донны Тартт божество, с которым общаются студенты, — это Дионис. Дионис, бог вина, вдохновитель экстатического оргиазма, являлся древним грекам в разных обличиях, в его культе слилось почитание разных героев и демонов, вдохновляющих на буйство и заставляющих терять разум. В дионисийской религии выход за пределы не только разума, но и тела проявляется в ритуалах, связанных с разрыванием бога на части. Одна из важнейших ипостасей Диониса — младенец, раздираемый на части титанами и поедаемый живьем. Титаны совершили преступление, убив божественного младенца Диониса, но в результате он оказался внутри их тел, и титаны обрели божественные свойства, причасти-

лись бессмертию. В древности ритуал пожирания божества был залогом возрождения и возвращения на землю. Как оживает после зимы виноградная лоза, так оживет каждый причастный Дионису. Это самое главное известное грекам причастие божественной плоти и божественной силы. Таким образом, омофагия, то есть священное поедание растерзанной жертвы, была в древности религиозным обрядом из дионисова круга ритуалов [Иванов, 1994, с. 19–20, 33, 45].

Убив и разодрав на части человека, студенты приобщились к божеству в той древней архаичной форме, которую восхвалял их учитель Джулиан Морроу, соблазнивший их на этот поступок. После такого приобщения к божеству каждый участник ритуала стал сверхчеловеком, которому все дозволено. В своем романе американская писательница наглядно показывает ложность этого пути. Выход за пределы человеческой природы в дионисийской мистерии осуществляется путем убийства человека, разрывания его на части и поедания. Таким образом, в дионисийском ритуале человек низводится до пищи, телесного предмета, ценность его жизни исчезает. Подобное обращение с человеком разрушает общность людей. Отрицая человеческое начало в другом, мисты тем самым уничтожают его и в себе. Выход за рамки человеческого не приводит к божеству, а лишает человечности, это путь не вверх, а вниз. Неудачная попытка вырваться из этой диалектики и показана в романе.

Выбранный студентами путь ритуального убийства позволяет им приобщиться к Дионису, увидеть его и общаться с ним. Достигнутое таким образом общение с божеством показывает Диониса как кровожадного демона, который в лице своего служителя Морроу провоцирует молодых людей на убийство и дальше ведет их по кровавому пути. Дионисийский экстаз разрушает личность и уничтожает человека не только во время ритуала, но и в целостности всей его жизни.

Идейные инверсии романа усиливаются формальными. Самыми важными формальными инверсиями являются типы жертв и типы убийц. «Заслужившая» свою смерть процентщица и невинная Лизавета превращаются в невинного фермера и шантажиста Коркорана. Убийцей является не одиночка Раскольников, а коллектив студентов. Таким образом, убийство в романе — не индивидуальное, а коллективное предприятие. В течение всего романа Достоевского его главный герой находится в тотальном одиночестве и выход к полноценному общению с другими людьми намечается только

в самом конце, на последних страницах, после осознания его чувства к Соне. В то же время у Тартт изначально действует коллектив, одиночество преодолено и все студенты находят себя в своем мистическом братстве. Более того, один из убийц оказывается способным на своего рода самопожертвование ради своего коллектива. Если у Раскольникова нет никаких рубежей обороны, кроме собственной личности, персонажи Тартт могут проявлять человеческие чувства по отношению друг к другу. Однако эту возможность они не используют, теряют ее в попытке приобщиться к своему божеству. Инцест, групповой секс, убийство — вот какие формы принимает общение в рамках коллектива, который призван послужить человеку опорой в момент принятия сложного решения.

Еще один сюжетный ход инвертирован в романе, а именно воссоединение Раскольникова и Сони в финале книги Достоевского. Любовь друг к другу спасает обоих, и именно через любовь к Соне Раскольников возвращается к жизни и человеческому обществу. В романе Тартт рассказчик Ричард делает в финале предложение Камилле, но девушка ему отказывает. Последние двое уцелевших героев, не до конца разрушившие свою жизнь, могли бы соединиться и спастись вместе, но это решение Достоевского американская писательница сознательно отвергает, поскольку без покаяния оно не сработает. Тем самым только подчеркивается безысходность ситуации.

Итак, коллективность героя позволяет писательнице углубить перспективу и показать, как сокровища человеческого общения, которого так не хватает Раскольникову, могут быть разрушены самими же людьми в их стремлении прорваться к сверхчеловеку. Также немаловажной является еще одна возможность, которую позволяет реализовать коллективность главного героя: это объединение разных вариантов саморазрушения в рамках единого сюжета. Таким образом, трагичность ситуации углубляется, поскольку, изначально имея больше культурных и человеческих ресурсов для преодоления разрушительных идей и сохранения человеческих связей друг с другом, американские студенты теряют их все.

Таким образом, обратившись к тематике Достоевского, американская писательница Донна Тартт воссоздала в «Тайной истории» основные сюжетные коллизии «Преступления и наказания». В книге Тартт инвертированы важные идеи и топосы романа, а также сюжетные моменты и типы героев. В результате автору удается показать в рамках одного сюжета несколько вариантов развития событий

там, где Достоевский показывает только один в лице Раскольникова. Стремление выйти за рамки человеческого с помощью древних ритуалов Диониса приводит студентов к разрушению всех возможностей сохранить человеческое общение, как в рамках своего небольшого коллектива, так и вовне микро-сообщества. Попытка одиночки Раскольникова решить на собственном опыте вопрос о допустимости убийства, исходя из собственных идей, превращается в американском романе в общение студентов с преподавателем Морроу, проповедующим сверхчеловека. Раскольников сам пришел к своим идеям и сам же должен их разрешить, студенты же не обязаны соглашаться с Морроу, у них есть возможность отвергнуть его взгляды и сохранить себя, однако они эту возможность упускают. Так в роман входят параллели с еще одним романом Достоевского — с «Братьями Карамазовыми», где роль Ивана играет Морроу, а его студенты — роль коллективного Смердякова, что может стать предметом будущих исследований.

Список литературы

1. Анцыферова, 2015 — *Анцыферова О.Ю.* Античный код в университетском романе Донны Тартт «Тайная история» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 2 (2). С. 22–27.

2. Белогорцев, 2016 — *Белогорцев В.Н.* Ф.М. Достоевский и Ф. Ницше о человеке и его сущности / В.Н. Белогорцев, Е.Ю. Положенкова, Г.И. Могилевская, П.А. Пономарев // Гуманитарий юга России. 2016. Т. 18. № 2. С. 150–159.

3. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

4. Иванов, 1994 — *Иванов Вяч. Вс.* Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994. 350 с.

5. Ишимбаева, 2016 — *Ишимбаева Г.Г.* Диалектика приятия-отрицания идей Ницше в романе Д. Тартт «Тайная история» // Вестник Самарского университета. История. Педагогика. Филология. 2016. № 3. С. 78–83.

6. Касаткина, 2015 — *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

7. Качеев, 2021 — *Качеев Д.А., Колчигин С.Ю.* Между ангелом и бесом: «проклятые вопросы» Достоевского // Философия. Журнал Высшей школы экономики. 2021. Т. 5. № 3. С. 159–171. DOI 10.17323/2587-8719-2021-3-159-171.

8. Назирова, 2016 — *Назирова Э.И.* Интертекстуальность романа Донны Тартт «Тайная история» // Язык. Культура. Коммуникация. № 1. 2016. URL: https://journals.susu.ru/lcc/article/view/375/477 (дата обращения: 01.08.2022).

9. Шалимова, 2021 — *Шалимова Н.С.* Рецепция античной культуры в романе Д. Тартт «Тайная история» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 14. Вып. 2. С. 344–349.

10. Шестов, 2016 — *Шестов Л.И.* Достоевский и Ницше. Апофеоз беспочвенности. М.: Азбука, 2016. 384 с.

11. Tartt, 1992 — *Tartt D.* The Secret History. New-York: Knopf, 1992, 523, [6] p.

References

1. Antsyferova, O.Iu. "Antichnyi kod v universitetskom romane Donny Tartt 'Tainaia istoriia'" ["The Ancient Code in Donna Tartt's University Novel *The Secret History*"]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, no. 2 (2), 2015, pp. 22–27. (In Russ.)

2. Belogortsev, V.N. "F.M. Dostoevskii i F. Nitsshe o cheloveke i ego sushchnosti" ["F.M. Dostoevsky and F. Nietzsche about Man and His Essence"]. Belogortsev, V.N., Polozhenkova, E.Iu., et al. *Gumanitarii iuga Rossii* [*Humanities Scholars in South Russia*], vol. 18, no. 2, 2016, pp. 150–159. (In Russ.)

3. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

4. Ivanov, Viach. Vs. *Dionis i pradionisiistvo* [*Dionysus and Pradionisism*]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 1994. 350 p. (In Russ.)

5. Ishimbaeva, G.G. "Dialektika priiatiia-otritsaniia idei Nitsshe v romane D. Tartt 'Tainaia istoriia'" ["Dialectics of Acceptance-Denial of Nietzsche's Ideas in D. Tartt's Novel *The Secret History*"]. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istoriia. Pedagogika. Filologiia*, no. 3, 2016, pp. 78–83. (In Russ.)

6. Kasatkina, T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom: dvusostavnyi obraz v proizvedeniiakh Dostoevskogo* [*The Sacred in the Ordinary: the Two-Folded Image in the Works of F.M. Dostoevsky*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. 528 p. (In Russ.)

7. Kacheev, D.A., and Kolchigin, S.Iu. "Mezhdu angelom i besom: 'prokliatye voprosy' Dostoevskogo" ["Between Angel and Demon: Dostoevsky's 'Cursed Questions'"]. *Filosofiia. Zhurnal Vysshei shkoly ekonomiki*, vol. 5, no 3, 2021, pp. 159–171. (In Russ.) https://doi.org/10.17323/2587-8719-2021-3-159-171

8. Nazirova, E.I. "Intertekstual'nost' romana Donny Tartt 'Tainaia istoriia'" ["The Intertextuality of Donna Tartt's Novel *The Secret History*"]. *Iazyk. Kul'tura. Kommunikatsiia*, no. 1, 2016. URL: https://journals.susu.ru/lcc/article/view/375/477/ Accessed 1 Aug. 2022. (In Russ.)

9. Shalimova, N.S. "Receptsiia antichnoi kul'tury v romane D. Tartt 'Tainaia istoriia'" ["The Reception of Ancient Culture in D. Tartt's Novel *The Secret History*"]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, vol. 14, issue 2, 2021, pp. 344–349. (In Russ.)

10. Shestov, L.I. *Dostoevskii i Nitsshe. Apofeoz bespochvennosti* [*Dostoevsky and Nietzsche. The Apotheosis of Groundlessness*]. Moscow, Azbuka Publ., 2016. 384 p. (In Russ.)

11. Tartt, D. *The Secret History*. New-York, Knopf Publ., 1992. 523 [6] p. (In English)

Статья поступила в редакцию: 23.06.2022
Одобрена после рецензирования: 10.07.2022
Принята к публикации: 05.08.2022
Дата публикации: 25.09.2022

The article was submitted: 23 June 2022
Approved after reviewing: 10 July 2022
Accepted for publication: 05 Aug. 2022
Date of publication: 25 Sept. 2022

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 3 (19), 2022.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2=411.2)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-159-169
https://elibrary.ru/ECNYJB



© 2022. Анастасия Першкина
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Москва, Россия

«Преступление и наказание» в контексте реформ уголовного законодательства в середине 1860-х годов. Дополнение к комментарию

© 2022. Anastasia N. Pershkina
National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia

Crime and Punishment in the Context of the Reforms of Criminal Law in the 1860s. An Addition to the Commentary

Информация об авторе: Анастасия Николаевна Першкина, кандидат филологических наук, приглашенный преподаватель, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Старая Басманная ул., д. 21/4с1, 115054 г. Москва, Россия.
E-mail: dostoevsk@mail.ru

Аннотация: В статье рассматриваются два сюжета, связанные с отражением уголовно-процессуальной реальности середины 1860-х годов в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: манера работы Порфирия Петровича и приговор Раскольникову. Метод Порфирия исследователи традиционно объясняли его личными качествами. В статье предлагается посмотреть на него с точки зрения уголовной реальности того времени. Про приговор исследователи ранее уже отмечали, что он оказался мягче, чем можно было ожидать. В статье предпринята попытка проследить, как именно Достоевский конструировал это судебное решение. Оба сюжета показывают, насколько внимателен писатель был к изменениям судебной и следственной системы и насколько точно он пытался отразить их актуальное состояние в своем романе.

Ключевые слова: Достоевский, «Преступление и наказание», Порфирий Петрович, Раскольников, Судебная реформа.

Для цитирования: *Першкина А.Н.* «Преступление и наказание» в контексте реформ уголовного законодательства в середине 1860-х годов. Дополнение к комментарию // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19). С. 159–169. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-159-169

Information about the author: Anastasia N. Pershkina, PhD in Philology, Visiting Professor, National Research University Higher School of Economics, Staraya Basmannaya 21/4, 1, 115054 Moscow, Russia.

E-mail: dostoevsk@mail.ru

Abstract: The article is devoted to two storylines related to the reflection of the criminal procedure reality of the 1860s in the novel *Crime and Punishment* by Fyodor Dostoevsky. The first storyline is the working method of Porfiry Petrovich and the second is the conviction of Raskolnikov. Researchers traditionally attribute Porfiry's method to his personal qualities. The article proposes to look at it from the point of view of the criminal reality of the time. It was previously noted that the sentence was milder than might have been expected. The article attempts to trace exactly how Dostoevsky constructed this judgment. Both storylines show how attentive the writer was to the changes in the judicial and investigative systems and how accurately he tried to reflect their current state in his novel.

Keywords: Dostoevsky, *Crime and Punishment*, Porfiry Petrovich, Raskolnikov, Judicial reform.

For citation: Pershkina, A.N. "*Crime And Punishment* in the Context of the Reforms of Criminal Law in the 1860s. An Addition to the Commentary." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 3 (19), 2022, pp. 159–169. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-159-169

В статье будут рассмотрены два сюжета, связанные с отражением уголовно-процессуальной реальности середины 1860-х годов в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Первый из них связан с методами работы Порфирия Петровича, второй — с приговором Раскольникову. Исторический комментарий к обоим показывает исключительную внимательность писателя к официальным документам своего времени и его стремление сохранить полное соответствие им в итоговом тексте произведения.

В исследовательской среде превалирует взгляд на Порфирия Петровича как на обычного героя Достоевского — человека без занятости. Его профессии уделяется минимум внимания. Например, в статье Р.Н. Поддубной «Образ Порфирия Петровича в художе-

ственной структуре романа Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание”» о герое говорится просто как о следователе, который противостоит преступнику [Поддубная, 1971, 48–58]. Хотя, как мы покажем ниже, здесь обязательно нужно уточнять, речь идет о приставе следственных дел или о судебном следователе, потому что они по-разному работали и вели дела. В комментарии к Полному собранию сочинений Достоевского в 30 томах и Примечаниях к «Преступлению и наказанию» в Литературных памятниках сказано несколько слов о реформе судебно-следственного аппарата, но нет выводов о том, как с этой реформой связан Порфирий и как это влияет на него [Достоевский, 1972–1990, т. 7, с. 403; Достоевский, 1970, с. 763]. В исследовательской литературе гораздо больше внимания уделяется идеям и страстям, которые определяют место Порфирия в художественном мире романа. Суть этих идей и страстей, а также манера взаимодействия с Раскольниковым являются основанием для оценки героя. Его профессия учитывается, но скорее как отягчающее обстоятельство, которое делает его более опасным человеком, а не как фактор, объясняющий его поведение. Приведем цитату из статьи Ю.Ф. Карякина: «В сущности, Порфирий нарушает даже то куцее право, которое было тогда в стране. С таким “свободным художеством” можно делать всё что угодно. Такое “художество” и есть полнейшее беззаконие. Принято иногда восхищаться профессиональным мастерством Порфирия. Но пусть уж лучше такой Порфирий останется монополией для филологов в качестве великолепного художественного образа, чем станет образцом для юристов <...> Почему Порфирий так травит Раскольникова? Одними традициями “свободного художества” на Руси этого не объяснишь. Так ведь не службу исполняют, а личные счеты сводят. Так не истину ищут, а мстят, какой-то жуткий балаганный праздник мести справляют. Реванш берут» [Карякин, 1971, с. 76]

К этой статье, опубликованной в 1970-х, отсылает в своей книге «Лазарь! гряди вон» Б.Н. Тихомиров [Тихомиров, 2016], отчасти актуализируя ее, хотя суждения Карякина о Порфирии нуждаются в корректировке с привлечением исторического контекста. Герой Достоевского не нарушает «куцее право». В своей работе он строго ему следует, допуская шаг в сторону, только чтобы помочь Раскольникову, а вовсе не справить «праздник мести».

Время основного действия «Преступления и наказания» — лето 1865 года в Петербурге [Достоевский, 1972–1990, т. 28_2,

с. 136]. Это пограничное время сразу для нескольких реформ, затрагивающих следственную и судебную практику. Во-первых, 20 ноября 1864 года были выпущены новые Судебные уставы, которые должны были в корне изменить весь судебный процесс: добавить новых участников, вроде адвокатов и присяжных, смягчить ряд наказаний и изменить градацию и ценность доказательств. Но к середине 1865 года они еще не успели вступить в силу. До реформы вся судебная система была репрессивной, ее основной целью было доказать виновность уже пойманного человека. «Оправдательный приговор был практически невозможен. Принцип презумпции невиновности не был известен дореформенному суду» [Барт, 2010, с. 116]. Доказательства делились на совершенные и несовершенные, то есть те, которых было достаточно для вынесения приговора, и те, которые требовали дополнительных улик или свидетельств. Например, показания одного человека были несовершенным доказательством, совпадающие показания двух человек — совершенным. Особое положение занимало личное признание подсудимого, оно характеризовалось как «лучшее свидетельство всего света» [Свод законов, 1857, с. 56–58] и позволяло тут же вынести вердикт. Как описывают юристы практику того времени, в реальности работало только оно [Чельцов-Бебутов, 1957, с. 750–799]. Именно признания добивался суд от обвиняемого, предъявляя улики и свидетельства не общественности, а самому человеку, которого подозревали в преступлении, чтобы он понял, что ему не избежать наказания. Для того, кто попал на скамью подсудимых, было всего два варианта: его могли признать виновным или, за неимением признания, оставить под подозрением. В большинстве случаев это означало, что он по-прежнему находился в заключении, пока проводилось новое расследование. Один из примеров такого суда — дело Герасима Чистова, который был в 1865 году арестован по обвинению в краже и убийстве двух женщин. Достоевский, судя по всему, следил за процессом и некоторые детали использовал в работе над «Преступлением и наказанием» [Тихомиров, 2016, с. 207]. Улики и свидетельства говорили против Чистова, но он не сделал признания, поэтому его дело было отправлено на пересмотр. Процесс Чистова в конце 1865 года проходил по старым Судебным уставам. Дело Раскольникова дошло до рассмотрения примерно в это же время. Убийство старухи-процентщицы и Лизаветы произошло 9 июля 1865 года [Тихомиров 2016, с. 56], в полицейскую контору Раскольников

приходит сознаваться 20 июля [Тихомиров 2016, с. 483]. В эпилоге указано, что приговор был вынесен «пять месяцев спустя после явки преступника с повинной», то есть в декабре 1865 года [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 413]. Получается, что Раскольников оказался в рамках все той же репрессивной системы. То, что делает с ним Порфирий, — это обычная судебно-следственная практика. Ему нужно было сломать подозреваемого и убедить его в неизбежности уголовного наказания, что заставило бы того сделать признание в суде. Порфирий не скрывает того, как работает, и прямо говорит Раскольникову: «Да оставь я иного-то господина совсем одного: не бери я его и не беспокой, но чтоб знал он каждый час и каждую минуту, или по крайней мере подозревал, что я всё знаю, всю подноготную, и денно и нощно слежу за ним, неусыпно его сторожу, и будь он у меня сознательно под вечным подозрением и страхом» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 261]. Раскольников тоже понимает, что с ним делают, возможно, даже знает наверняка, как бывший студент юридического факультета, проговаривая, что у следователя нет фактов, а только догадки, но их он использует, чтобы его «до исступления довести» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 269]. В этом нет никаких нарушений «куцего права». При этом нельзя отрицать, что Порфирий действует жестоко и, вероятно, получает от этого удовольствие. Но существующая система требовала от следователя именно таких действий, чтобы тот был эффективным.

Здесь важно заметить, что дело Раскольникова, возможно, последнее для Порфирия. 1865 год — пограничный для еще одной реформы эпохи Александра II. В 1860 году началось переустройство следственного аппарата, целью которого было сделать его максимально независимым от полиции и соответствующим будущему изменению всей судебной системы. Главный момент этой реформы — старых приставов следственных дел должны были заместить судебные следователи. В Санкт-Петербурге этот процесс проходил во второй половине 1865 – начале 1866 года [Памятная книжка, 1865, с. 36–42]. Из 9 приставов следственных дел реформу пережили и сохранили свои места всего трое [Список чинам, 1866, с. 99, 102]. Достоевский об этих изменениях знал или узнавал в процессе работы над романом. Еще в черновиках будущий Порфирий Петрович имеет должность судебного следователя:

«Ввести эпизод, что его, на основании его разговора с Заметовым, посещения в тот же вечер квартиры убитых, выдачи вдове Мар-

меладовой денег, неосторожных разговоров и проч. — преследует судебный следователь» [Достоевский, 1972–1990, т. 7, с. 90].

«Уединение, мысли, судебный следователь. Сумасшествие. (Разумихин это поддерживает)» [Достоевский, 1972–1990, т. 7, с. 133].

«Похороны Мармеладова и разговор с нею. Судебный следователь» [Достоевский, 1972–1990, т. 7, с. 136].

Но потом Достоевский внес изменения, сделал Порфирия приставом следственных дел и привел эту сюжетную линию в полное соответствие с описываемым в романе моментом времени — летом 1865 года. Если бы в черновиках не использовались другие наименования, можно было бы допустить случайность. Но промежуточные тексты четко указывают на сознательный выбор писателя и проделанную им работу.

Не меньшей работы с документами потребовал от писателя приговор Раскольникову. За двойное убийство тот получил 8 лет каторги, и в тексте самого романа это судебное решение представлено как неожиданное. «Приговор <...> оказался милостивее, чем можно было ожидать» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 411]. Мы уже сказали, что преступление было совершено в июле 1865 года, новые Судебные уставы, а также сопутствующие документы, вроде Уложения о наказаниях, еще не вступили в силу, Раскольникова судили по старым. Согласно Уложению о наказаниях уголовных и исправительных в составе Свода законов Российской империи, изданному в 1857 году, за двойное убийство полагалось от 12 до 15 лет работ на рудниках — это третья степень наказания из семи существующих [Свод законов, 1857, с. 5]. Ограбление считалось отягчающим обстоятельством, поэтому суд мог принять более суровое решение и отправить преступника на рудники на 15–20 лет [Свод законов, 1857, с. 5]. Это была бы уже вторая степень наказания. Приговор оказался иным, потому что сыграли свою роль различные смягчающие обстоятельства. Все они прописаны Достоевским в тексте эпилога и сходны с рядом статей Уложения.

В 146 статье Уложения указаны девять причин, по которым суд может избрать меньшее наказание. Четыре из них учтены во время суда над Раскольниковым. Ниже таблица с цитатами из «Преступления и наказания» и из Уложения о наказаниях.

«Преступление и наказание»	Уложение о наказаниях уголовных
«<...> на окончательные вопросы: что именно могло склонить его к смертоубийству и что побудило его совершить грабеж, он отвечал весьма ясно, с самою грубою точностью, что причиной всему было его скверное положение, его нищета и беспомощность» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 411]	«Обстоятельствами в большей или меньшей степени уменьшающими вину, а с тем вместе и строгость следующего за оную наказания признаются: Если он (виновный) учинил сие преступление единственно по крайности и совершенному неимению никаких средств к пропитанию и работе» [Свод законов, 1857, с. 32]
«Решился же он на убийство вследствие своего легкомысленного и малодушного характера, раздраженного, сверх того, лишениями и неудачами» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 411]	«Обстоятельствами <...> уменьшающими вину <...> признаются: Если преступление учинено им (виновным) по легкомыслию или слабоумию, глупости или крайнему невежеству, которым воспользовались другие для вовлечения в сие преступление. Если преступление учинено им (виновным) вследствие сильного раздражения, произведенного обидами, оскорблениями или иными поступками лица, коему сделано зло» [Свод законов, 1857, с. 32]
«Наконец, явка с повинною, в то самое время, когда дело необыкновенно запуталось вследствие ложного показания на себя упавшего духом изувера (Николая) и, кроме того, когда на настоящего преступника не только ясных улик, но даже и подозрений почти не имелось» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 411]	«Обстоятельствами <...> уменьшающими вину <...> признаются: Если виновный добровольно и прежде, нежели на него пало какое либо подозрение, явился в суд или же к местному или другому начальству, и вполне чистосердечно с раскаянием сознался в учиненном преступлении» [Свод законов, 1857, с. 32]

В отдельном комментарии нуждается второй пункт, поскольку написанное Достоевским не полностью соответствует тому, что изложено в документах. Похоже, что он обратил внимание на слова «легкомыслие» и «раздражение» в официальных формулировках, модифицировал и воспроизвел их уже в ином контексте, возможно, не вдаваясь в суть этих терминов. Писатель повторяет не только пункты из 146 статьи. В статье 166 указано, что наказание можно

смягчить, «когда преступник сверх добровольного и полного признания в своем преступлении заслуживает еще осознанного снисхождения по прежней долговременной беспорочной службе или по каким-либо отличным заслугам и достоинствам» [Свод законов, 1857, с. 40]. У Раскольникова заслуги и достоинства тоже есть. «Бывший студент Разумихин откопал откуда-то сведения и представил доказательства, что преступник Раскольников, в бытность свою в университете, из последних средств своих помогал одному своему бедному и чахоточному университетскому товарищу» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 412]. Также на суде было объявлено, что он «во время пожара, ночью, вытащил из одной квартиры, уже загоревшейся, двух маленьких детей, и был при этом обожжен» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 412].

Здесь указан еще один важный момент — активное участие бывшего студента Разумихина в защите Раскольникова. Можно допустить, что и про нищету Раскольникова рассказывал именно он. В третьем пункте видится активное участие Порфирия Петровича, только он мог подтвердить, что Раскольников явился, когда на него еще не пали подозрения. Это как раз тот момент, когда Порфирий «нарушил куцее право» и действительно исказил обстоятельства расследования, чтобы помочь Раскольникову.

Для Порфирия, кстати, подобное решение могло быть непростым. В условиях реформы следственного аппарата и борьбы за места на службе громкое дело Раскольникова — идейное убийство, успешно раскрытое исключительно благодаря профессионализму пристава следственных дел, — помогло бы последнему перейти на новую должность. Но Порфирий отказался от этого.

Дореформенное законодательство разрешало суду при совпадении нескольких смягчающих обстоятельств изменить наказание и даже понизить его степень. Именно это и произошло в случае Раскольникова: вместо наказания третьей (или даже второй) степени, он получил наказание пятой степени, а значит, меньший срок пребывания в заточении и более щадящие условия, и отправился не на рудники, а на работы в крепостях.

То, насколько детально Достоевский описывает этот приговор, может быть указанием на то, что в эпилоге мы продолжаем смотреть на происходящее глазами Раскольникова. Его точка зрения выдержана строго почти во всем романе с одним серьезным отклонением — во время сцены объяснения Свидригайлова и Дунечки. Раскольников

не мог быть свидетелем их разговора, остальные же события читатели наблюдают вместе с ним. Возможно, приговор настолько точен, потому что его слышит бывший студент юридического факультета, который, несмотря на угнетенное состояние, хорошо понимает и запоминает, что происходит в суде. Другое предположение: Тихомиров в книге «Лазарь! гряди вон» указывает, что благодаря такому мягкому приговору Раскольников стал заключенным второго разряда и мог отбывать наказание, например, в Омском остроге, где четыре года провёл сам Достоевский, также будучи заключенным второго разряда [Тихомиров, 2016, с. 501]. Возможно, писатель не планировал окончательно бросать своего героя и потому поместил его в знакомые условия, которые мог максимально точно описать.

Также мы допускаем, что приговор Раскольникову — это часть размышлений Достоевского об изменениях судебной системы. Известно, что в 1870-е на страницах «Дневника писателя» он критически высказывался о присяжных и был крайне недоволен работой адвокатов. Из 1860-х у нас есть свидетельства интереса журнала братьев Достоевских «Время» к судебной реформе и сочувственного отношения ко многим ее аспектам: отделение судебной власти от исполнительной и законодательной, публичность процессов и отмена различия сословной подсудности, см.: [Нечаева, 1972, с. 110–117]. За подписью Достоевского на эту тему выходили в журнале «Записки из Мертвого дома», которые на общем фоне отличались тем, что высказанные в них мысли гораздо шире реформы. Достоевского волновал вопрос несоответствия наказания преступлению, а также бессмысленность наказания во всех известных формах, потому что оно вызывает у человека только озлобление, но не приводит к искреннему раскаянию, которое так нужно преступнику. В этом смысле мягкий приговор Раскольникову — это демонстрация возможностей старой судебной системы учесть все обстоятельства для вынесения щадящего приговора и бессмысленности такого формального великодушия, если преступник на самом деле не раскаялся.

Эти гипотезы представляют интерес для дальнейшего изучения. Перспективы для более глубокого исторического комментирования открываются в том числе благодаря продемонстрированному стремлению Достоевского, несмотря на тяжелые условия и иногда работу на скорость, сверяться с официальными источниками для достижения максимального правдоподобия. Это сильная и стабильная характеристика его художественного метода.

Список литературы

1. Барт, 2010 — *Барт Д.А.* Судебная реформа России 1864 года и закрепление принципа состязательности и равноправия сторон в судопроизводстве России // Молодые ученые. 2010. №1. С. 115–120.

2. Достоевский, 1970 — *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание. М.: Наука, 1970. 810 с. Серия «Литературные памятники».

3. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

4. Карякин, 1971 — *Карякин Ю.Ф.* Человек в человеке // Вопросы литературы. 1971. № 7. С. 73–97.

5. Нечаева, 1972 — *Нечаева В.С.* Журнал М.М. и Ф.М. Достоевских «Время». 1861–1863. М.: Наука, 1972. 323 с.

6. Памятная книжка, 1865 — Памятная книжка С.-Петербургской губернии на 1865 год. СПб.: Тип. К. Вульфа, 1865. VIII, 147 с.

7. Поддубная, 1971 — *Поддубная Р.Н.* Образ Порфирия Петровича в художественной структуре романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Вопросы русской литературы. 1971. Вып. 1/16. С. 48–58.

8. Свод законов, 1857 — Уложение о наказаниях уголовных и исправительных // Свод законов Российской империи. Издание 1857 года. Законы уголовные. СПб.: Тип. Второго отд-ния Собств. е.и.в. канцелярии, 1857. Т. 15. Кн. 1. 602 с.

9. Список чинам, 1866 — Список чинам Правительствующего Сената и Министерства юстиции. 1866. СПб.: Тип. Правительствующего сената, 1866. 467 с.

10. Тихомиров, 2016 — *Тихомиров Б.Н.* «Лазарь! Гряди вон!» Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. Книга-комментарий. СПб.: Серебряный век, 2016. 560 с.

11. Чельцов-Бебутов, 1957 — *Чельцов-Бебутов М.А.* Курс советского уголовно-процессуального права. Очерки по истории суда и уголовного процесса в рабовладельческих, феодальных и буржуазных государствах. М.: Госюриздат, 1957. 839 с.

References

1. Bart, D.A. “Sudebnaia reforma Rossii 1864 goda i zakreplenie printsipa sostiazatel’nosti i ravnopraviia storon v sudoproizvodstve Rossii” [“Judicial Reform of Russia in 1864 and the Consolidation of the Principle of Competitiveness and Equality of the Parties in the Legal Proceedings of Russia”]. *Molodye uchenye*, no. 1, 2010, pp. 115–120. (In Russ.)

2. Dostoevskii, F.M. *Prestuplenie i nakazanie [Crime and Punishment]*. Moscow, Nauka Publ., 1970. 810 p. (In Russ.)

3. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

4. Kariakin, Iu.F. “Chelovek v cheloveke” [“The Man in the Man”]. *Voprosy literatury,* no. 4, 1971, pp. 73–97. (In Russ.)

5. Nechaeva, V.S. *Zhurnal M.M. i F.M. Dostoevskikh "Vremia". 1861–1863* [*F. and M. Dostoevskys' Journal "Vremia"*]. Moscow, Nauka Publ., 1972. 323 p. (In Russ.)

6. Pamiatnaia knizhka S.-Peterburgskoi gubernii na 1865 god [*Agendum of the Governorate of St. Petersburg 1865*]. St. Petersburg, Tip. K. Vul'fa Publ., 1865. VIII, 147 p. (In Russ.)

7. Poddubnaia, R.N. "Obraz Porfiriia Petrovicha v khudozhestvennoi strukture romana F.M. Dostoevskogo 'Prestuplenie i nakazanie'" ["The Image of Porfiry Petrovich in the Artistic Structure of Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment*"]. *Voprosy russkoi literatury*, no. 1/16, 1971, pp. 48–58. (In Russ.)

8. "Ulozhenie o nakazaniiakh ugolovnykh i ispravitel'nykh" ["Decree of Capital and Corrective Punishments"]. *Svod zakonov Rossiiskoi imperii. Izdanie 1857 goda. Zakony ugolovnye* [*Code of Laws of the Russian Empire. 1857 Edition. Criminal Laws*], vol. 15, book 1, St. Petersburg, Tip. Vtorogo otd-niia Sobstv. e.i.v. kantseliarii Publ., 1857. 602 p. (In Russ.)

9. Spisok chinam Pravitel'stvuiushchego Senata i Ministerstva iustitsii. 1866 [*List of the Ranks of the Governing Senate and the Ministry of Justice. 1866*]. St. Petersburg, Tip. Pravitel'stvuiushchego senata Publ., 1866. 467 p. (In Russ.)

10. Tikhomirov, B.N. *"Lazar'! Griadi von!" Roman F.M. Dostoevskogo "Prestuplenie i nakazanie" v sovremennom prochtenii. Kniga-kommentarii* [*"Lazarus! Come out!" A Modern Reading of Dostoevsky's Novel* Crime and Punishment. *Book-Commentary*]. St. Petersburg, Serebrianyi vek Publ., 2016. 560 p. (In Russ.)

11. Chel'tsov-Bebutov, M.A. *Kurs sovetskogo ugolovno-protsessual'nogo prava. Ocherki po istorii suda i ugolovnogo protsessa v rabovladel'cheskikh, feodal'nykh i burzhuaznykh gosudarstvakh* [*A Course in Soviet Criminal Procedural Law. Essays on the History of Courts and Criminal Procedure in Slaveholding, Feudal and Bourgeois States*]. Moscow, Gosiurizdat Publ., 1957. 839 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 30.06.2022
Одобрена после рецензирования: 01.08.2022
Принята к публикации: 06.08.2022
Дата публикации: 25.09.2022

The article was submitted: 30 June 2022
Approved after reviewing: 01 Aug. 2022
Accepted for publication: 06 Aug. 2022
Date of publication: 25 Sept. 2022

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 3 (19), 2022.

Рецензия / Review
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2)6
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-170-179
https://elibrary.ru/GAFKXH



© 2022. Николай Подосокорский
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Ф.М. Достоевский и Невский проспект (о книге Б.Н. Тихомирова)

Тихомиров Б.Н. Достоевский. Литературные прогулки по Невскому проспекту. От Зимнего дворца до Знаменской площади. М.: Лингвистика: බослен, 2022. 480 с.

© 2022. Nikolay N. Podosokorsky
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Fyodor M. Dostoevsky and the Nevsky Prospect (About Boris N. Tikhomirov's Book)

Tikhomirov, B.N. *Dostoevskii. Literaturnye progulki po Nevskomu prospektu. Ot Zimnego dvortsa do Znamenskoi ploshchadi* [*Dostoevsky. Literary Walks Down Nevsky Prospect. From the Winter Palace to Znamenskaya Square*]. Moscow, Lingvistika: Boslen Publ., 2022. 480 p. (In Russ.)

Информация об авторе: Николай Николаевич Подосокорский, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25а, 121069 г. Москва, Россия.

https://orcid.org/0000-0001-6310-1579

E-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

Аннотация: Рецензия посвящена новой монографии доктора филологических наук и одного из ведущих российских достоевистов Б.Н. Тихомирова «Достоевский. Литературные прогулки по Невскому проспекту. От Зимнего

дворца до Знаменской площади» (2022), написанной в русле классических традиций петербургского краеведения, заложенных столетие назад Н.П. Анциферовым (1889–1958). Тихомиров увлекательно и при этом глубоко, с опорой на источники, рассказывает о том, как связаны с жизнью и творчеством Ф.М. Достоевского разные места на главной улице Санкт-Петербурга, уточняет многие сведения о трудах и круге общения писателя, вводит в достоевистику новые факты.

Ключевые слова: Невский проспект, Борис Тихомиров, Н.П. Анциферов, Санкт-Петербург, краеведение, биография Ф.М. Достоевского, спиритизм, Зимний дворец, Аничков мост, «Преступление и наказание», «Двойник».

Для цитирования: *Подосокорский Н.Н.* Ф.М. Достоевский и Невский проспект (о книге Б.Н. Тихомирова) // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19). С. 170–179. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-170-179

Information about the author: Nikolay N. Podosokorsky, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

http://orcid.org/0000-0001-6310-1579

E-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

Abstract: The review is devoted to the new monograph by DSc in Philology and one of Dostoevsky's leading Russian scholars Boris Tikhomirov, *Dostoevsky. Literary walks along Nevsky Prospekt. From the Winter Palace to Znamenskaya Square* (2022). The book is written following the tradition of St. Petersburg local history studies started a century ago by N.P. Antsiferov (1889–1958). Tikhomirov fascinatingly and deeply, always relying on sources, talks about how different places on the main street of St. Petersburg are connected with Dostoevsky's life and work and clarifies many information about the writer's work and his social circle, introducing new facts into Dostoevsky studies.

Keywords: Nevsky Prospect, Boris Tikhomirov, N.P. Antsiferov, Saint Petersburg, local history, Dostoevsky's biography, spiritism, Winter Palace, Anchikov bridge, *Crime and Punishment*, *The Double*.

For citation: Podosokorsky, N.N. "Fyodor M. Dostoevsky and the Nevsky Prospect (About Boris N. Tikhomirov's Book)." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 3 (19), 2022, pp. 170–179. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-170-179

«Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге; для него он составляет все» [Гоголь, 2009, с. 126], — писал Н.В. Гоголь в самом начале своей повести «Невский проспект» (1835). Новая книга Б.Н. Тихомирова, доктора филологических наук, заместителя директора по научной работе Литературно-мемо-

риального музея Ф.М. Достоевского в Санкт-Петербурге и одного из крупнейших российских специалистов по жизни и творчеству Ф.М. Достоевского, великолепно показывает, как через Невский проспект — главную уличную артерию Санкт-Петербурга — проходила едва ли не вся новая и новейшая история России (в книге, помимо эпохи Достоевского, содержится немало обращений и к XVIII, и к XX веку). Б.Н. Тихомиров, как всегда, пишет весьма информативно и увлекательно — идет ли речь об участии Достоевского в спиритическом сеансе или об общении его с великими князьями в Зимнем дворце. Исследователь при этом уточняет отдельные детали и проясняет целые сюжеты биографии писателя, заставляя порой по-новому посмотреть на, казалось бы, общеизвестные, хрестоматийные вещи.

Сама задумка такой монографии в виде умозрительной «литературной прогулки» от начала и до конца Невского проспекта с сопутствующими рассказами, как то или иное место и здание были связаны с судьбой и сочинениями всемирно известного писателя, весьма оригинальна, и реализована на высоком научном уровне с большим филологическим мастерством. Исследование Тихомирова, действительно, «выполнено в классических традициях петербургского литературного краеведения, основоположником которого в начале 1920-х гг. явился Н.П. Анциферов — автор знаменитых книг “Петербург Достоевского” и “Душа Петербурга”» [Тихомиров, 2022, с. 8]. Последний во введении к книге «Петербург Достоевского», также озаглавленном «Литературные прогулки», справедливо отмечал: «Сопоставление художественного образа с тем явлением, которое вызвало его к жизни, содействовало его образованию, приведет к более полному его постижению» [Анциферов, 1923, с. 13]. Книга Тихомирова как раз стремится к более полному постижению произведений Достоевского с учетом реалий городской среды, которые невозможно игнорировать профессиональным литературоведам. Книга великолепно иллюстрирована, хотя картонная обложка и ее внешний дизайн оставляют желать лучшего (но это мелочи по сравнению с ценностью авторского текста).

Может показаться, что в каком-то смысле Тихомиров воплощает в жизнь задумку самого Достоевского, заметившего однажды в своей «Петербургской летописи» (1847): «Боже! Об одних встречах на Невском проспекте можно написать целую книгу»

[Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 20]. Собственно, этим многообещающим эпиграфом и открываются литературные прогулки по местам Достоевского, охватывающие несколько веков петербургской истории. Исследователь, впрочем, дипломатично опускает продолжение этой тирады: «Но вы так хорошо знаете обо всем этом по приятному опыту, господа, что книги по-моему не нужно писать» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 20]. И все же очень хорошо, что эта книга была написана.

Отмечу теперь те моменты в труде Тихомирова, которые мне показались наиболее впечатляющими, а затем перейду к незначительным изъянам этого в целом замечательного и весьма содержательного и полезного труда. В главе «Достоевский на спиритическом сеансе» автор подробно описывает посещение писателем спиритического сеанса 13 февраля 1876 года в доме Фольбортов на Невском проспекте. Как отмечает Тихомиров: «Главный интерес для него оказался не в таинственных явлениях самих по себе, мистическое содержание которых он отвергал, а в проявлениях человеческой природы, соприкоснувшейся с этими таинственными явлениями» [Тихомиров, 2022, с. 96]. «Итоговое впечатление Достоевского передает запись: “Спиритизм — какая глубокая чья-то насмешка над людьми, изнывающими по утраченной истине, и тут кто-то говорит: постучите-ка в стол, и мы вам, пожалуй ответим, что вам делать и где ваша истина”» [Тихомиров, 2022, с. 102]. Иначе говоря, Достоевский видел в спиритизме отход от истины христианства и от Христа как от Истины, а потому «мистическая» составляющая подобных бесед с духами не смогла его всерьез увлечь. Стоит заметить, что фигура шведского духовидца Эммануила Сведенборга (1688–1772), которого «петербургские спириты почитали как одного из предтеч спиритизма» [Тихомиров, 2022, с. 103], воспринималась Достоевским куда с большим интересом. Но Сведенборг и не занимался насильственным вызовом духов при помощи церемониальной магии и иных психологических инструментов принуждения — по его собственным признаниям, духи сами входили с ним в контакт. К тому же он не проводил коллективных сеансов по общению с потусторонней силой.

Любопытно, что «после смерти Достоевского один из организаторов спиритического сеанса 13 февраля 1876 г., Николай Петрович Вагнер, обратился с письменной просьбой к вдове писателя раз-

решить петербургским спиритам на очередном заседании вызвать с того света дух Достоевского, с тем чтобы узнать, “изменились ли его взгляды там, в той стране, где утоляется жажда истины” и “смотрит ли он на дело спиритизма так же, как здесь”. Анна Григорьевна ответила на просьбу Вагнера решительным отказом» [Тихомиров, 2022, с. 104]. Тут нельзя не отметить житейскую мудрость и христианское чутье Анны Григорьевны Достоевской.

Очень колоритно рассказывается и о первом, самом раннем известном случае увлечения Достоевским азартной игрой — в начале февраля 1844 года в кафе-ресторане «Доминик», о чем впоследствии поведал в своих мемуарах друг юности писателя барон А.Е. Ризенкампф, «который в 1843–1844 гг. жил в одной квартире с Достоевским на углу Владимирского проспекта и Графского переулка» [Тихомиров, 2022, с. 167–168].

А вот весьма показательный пример того, насколько важным для писателя было соблюдение его авторской пунктуации. Автор здесь цитирует воспоминания корректора типографии Траншеля Варвары Тимофеевой: «Поначалу, в силу специфического отношения автора “Дневника писателя” к тексту своих произведений, между Достоевским и Тимофеевой возникали серьезные трения. Федор Михайлович настоятельно требовал от корректора оставлять без исправлений, как есть, пунктуацию в своих сочинениях. “Я ссылалась тогда на грамматику, — вспоминает мемуаристка, — а он раздраженно восклицал:

— У каждого автора свой собственный слог, и потому своя собственная грамматика... Мне нет никакого дела до чужих правил! Я ставлю запятую перед *что*, где она мне нужна; а где я чувствую, что не надо перед *что* ставить запятую, там я не хочу, чтобы мне ее ставили!» [Тихомиров, 2022, с. 341].

Одно из самых впечатливших меня мест книги — исследование Тихомирова о роли Аничкова моста (со всеми его изменениями) в «Двойнике». Как пишет исследователь: «Когда в 1841 г. были отлиты в бронзе все четыре фигуры клодтовской композиции, то только одна пара из них была установлена на западной стороне моста (со стороны Аничкова дворца), а вторая прямо с Литейного двора по распоряжению Николая I была отправлена в Берлин в качестве подарка шурину императора — прусскому королю Фридриху Вильгельму IV, и на восточных устоях моста водружены их

раскрашенные под бронзу алебастровые копии. Удивительное дело! Значит, на мосту стояли не просто две пары скульптур-двойников, но одна из них была, фигурально выражаясь, *фальшивая*! Подобная “конфигурация” еще более составляла своеобразный pendent “Двойнику” Достоевского, где из двух господ Голядкиных один — Яков Петрович — старший — был *настоящим*, а второй — Яков Петрович — младший — *самозванцем, фальшивкой*» [Тихомиров, 2022, с. 302].

Порой Б.Н. Тихомиров провоцирует своими рассуждениями на полемику с собой. Например, в главе «“...Желание царя-освободителя было для него законом”. Визиты Достоевского в Зимний дворец» он комментирует сцену из романа «Преступление и наказание», в котором Раскольников уже после совершенного им преступления возвращается от Разумихина, с Васильевского острова, и переходит Неву по Николаевскому мосту. Автор пишет: «Его взгляду открывается торжественная панорама официального Петербурга: в его кругозоре — Зимний дворец, не названные в тексте Адмиралтейство, Сенатская площадь с Медным всадником и кафедральный Исаакиевский собор. Однако “духом немым и глухим” полна для героя эта, действительно, “пышная картина”. Слова, которыми здесь передано впечатление героя, исполнены у Достоевского сокровенного смысла. В ранней черновой редакции словосочетание “дух немой и глухой” заключено в кавычки. И это не случайно, ибо перед нами точная евангельская цитата: у евангелиста Марка в эпизоде исцеления гадаринского бесноватого Христос изгоняет беса, которым одержим сын одного из иудеев, такими словами: **“...дух немой и глухой!** Я повелеваю тебе, выйди из него...” (Мк. 9: 25). Евангельская аллюзия, содержащаяся в тексте “Преступления и наказания”, достаточно прозрачна: хотя перед взором Раскольникова громада Исаакиевского собора, а сам он стоит близ часовни свт. Николая Чудотворца, Петербург для него — *не христианский город*, ибо он *пребывает во власти беса...*

Зимний дворец, императорская резиденция, также включен Достоевским в эту “пышную картину” (с него фактически и начинается ее обрисовка: Раскольников “оборотился лицом к Неве, **по направлению дворца...**”). Он — часть петербургского пейзажа, исполненного для героя “духом немым и глухим”» [Тихомиров, 2022, с. 23–24]. Из слов комментатора, однако, не вполне ясно,

кто же на самом деле «пребывает во власти беса» — Раскольников или Петербург? И не правильнее ли здесь избежать такой двусмысленности, заметив, что подпавший под власть беса (о чем не раз говорится в романе) герой начинает *всё* окружающее воспринимать в искаженном свете, поскольку сам глубоко поврежден? «Духом немым и глухим» в этом смысле исполнен не петербургский пейзаж, как таковой, а пространство вокруг героя. Что же касается Петербурга как «не христианского города» в восприятии героя, то тут тоже, надо полагать, не все так однозначно. В той же девятой главе Евангелия от Марка отец бесноватого отрока, одержимого «духом немым и глухим» восклицает в слезах: «Верую, Господи! помоги моему неверию» (Мк. 9: 24), после чего и происходит изгнание нечистого духа. Эта «вера-неверие» проходит красной нитью через все романы Достоевского, и герой «Преступления и наказания» также, как бы парадоксально это ни звучало, является отпавшим на время от Христа христианином, который и верит, и не верит, и совершает смертный грех, и тут же бескорыстно помогает ближнему в полном соответствии с заповедями Христа. Думается, что и Петербург в его глазах — вовсе не «не христианский» город, но именно место, куда он сам впустил бесов, которые, как утверждал апостол Иаков, также «веруют и трепещут» (Иак. 2: 19).

Рассказывая о встрече Достоевского 21 марта 1878 года с великими князьями Сергеем и Павлом Александровичами и Константином Константиновичем, Тихомиров цитирует дневниковую запись последнего: «Здесь же, выразив сожаление и упрек себе за то, что не умеет “записывать разговоры”, автор дневника кратко зафиксировал тему беседы: “...очень серьезно и хорошо было. Говорили про нынешний нигилизм и про тяжелые настоящие времена”» [Тихомиров, 2022, с. 28]; но делает при этом странный вывод: «Вопросы, заметим, обсуждались не литературные» [Тихомиров, 2022, с. 28]. Неясно, что автор считает чисто «литературными вопросами» в отношении такого писателя, как Достоевский, который много и глубоко писал и про современный нигилизм, и про «тяжелые настоящие времена»?

К сожалению, в книге допущен и ряд фактических ошибок (скорее, их правильнее называть «опечатками» или «оговорками литературного экскурсовода», так как в данном случае речь точно не идет о незнании или заблуждении автора, прекрасно разбира-

ющегося в истории), практически неизбежных в работах такого объема и изобилующих таким большим количеством дат и имен. Тем не менее, стоит все же указать на некоторые из них, тем более, что две из них перекочевали в этот труд из предыдущей книги автора о Достоевском и Невском проспекте [Тихомиров, 2012]. Например, автор пишет, что император Александр II «взошел на российский престол после смерти брата, 19 февраля 1855 г.» [Тихомиров, 2022, с. 16], тогда как на самом деле он наследовал своему умершему отцу Николаю I (здесь, очевидно, ситуация 1855 года перепутана с ситуацией 1825 года, когда Николай I, действительно, наследовал своему умершему старшему брату Александру I). Далее говорится, что Александровская колонна была установлена в Петербурге «в честь деяний императора и полководца Александра I, предводительствовавшего русскими войсками, вошедшими в 1813 г. в Париж» [Тихомиров, 2022, с. 17]. На самом деле взятие Парижа произошло не в 1813 году, а в марте 1814 года. В другом месте автор пишет, что графиня Александра Андреевна Толстая (1817–1904), двоюродная тетка писателя Л.Н. Толстого, «долгие годы была камер-фрейлиной императорского двора, сначала фрейлиной Великой княгини Марии Николаевны — дочери Николая II, а позднее воспитательницей-наставницей Великой княгини Марии Александровны — дочери Александра II» [Тихомиров, 2022, с. 34]. Тут допущена совершенно явная опечатка: речь идет о великой княгине Марии Николаевне (1819–1876), дочери императора Николая I, первой хозяйке Мариинского дворца в Санкт-Петербурге и президенте Императорской Академии художеств в 1852–1876 годах. Именно ее фрейлиной поначалу и была графина А.А. Толстая. Что же касается Марии Николаевны, третьей дочери Николая II, то она родилась лишь в 1899 году и погибла 17 июля 1918 года в Доме Ипатьева в Екатеринбурге с титулом великой княжны, так как не успела выйти замуж. Для специалистов все эти неточности, безусловно, очевидны и не представляют никаких затруднений, но широкий читатель, боюсь, может их воспринять некритически.

Очень не хватает в книге и именного указателя, позволяющего быстро найти информацию об интересующих личностях, тем более что эта монография вполне может быть использована как ценный и надежный справочник. А таких имен, заслуживающих внимания и сами по себе, в труде великое множество — это М.М. Достоевский,

М.В. Буташевич-Петрашевский, Ф.И. Тютчев, Ф.В. Булгарин, В.Г. Белинский, А.А. Краевский, А.Н. Плещеев, Д.В. Григорович, Н.И. Некрасов, А.Н. Аксаков, Ю.Д. Засецкая, Г. Редсток, А.С. Суворин, К.П. Победоносцев, цесаревич Александр Александрович (будущий император Александр III), В.П. Мещерский и многие другие.

Наверное, авторские примечания, размещенные в самом конце книги, тоже были бы более удобны для чтения в постраничном варианте, либо если бы они имели единую сплошную нумерацию. В нынешнем виде, когда каждый раздел имеет свою нумерацию примечаний, но все они при этом размещены в конце монографии, находить каждый раз заинтересовавшую ссылку очень неудобно, хотя в них автор нередко проговаривает ценные наблюдения. В нынешнем оформлении есть риск, что многие из них так и останутся непрочитанными подавляющим большинством читателей.

Хочется надеяться, что у этого добротного труда со временем появится и второе издание, исправленное и дополненное, поскольку в такого рода краеведческой работе вряд ли когда-нибудь можно будет поставить окончательную точку. Главное, что эта монография написана с глубоким знанием предмета и с большой любовью к Достоевскому и к Петербургу. При этом, что не менее важно, автор побуждает читать и перечитывать художественные произведения классика, а не довольствуется краеведением ради краеведения. В самом Петербурге Б.Н. Тихомиров также видит живую душу, вступающую в общение с населяющими город людьми с позиций субъекта. Да, Петербург Достоевского в целом и Невский проспект в 1830–1880-е годы в частности внешне выглядели не совсем так, как они выглядят сегодня (многие дома с тех пор были перестроены, получили другие номера, ряд зданий и вовсе был уничтожен, и теперь о них можно узнать лишь по описаниям мемуаристов и немногочисленным фотографиям), но сам дух города выжил и сохранился, и он продолжает вдохновлять на написание новых книг о себе.

Список литературы

1. Анциферов, 1923 – *Анциферов Н.П.* Петербург Достоевского. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1923. 106 с.

2. Гоголь, 2009 – *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: и писем в 23 т. М.: Наука, 2009. Т. 3 / отв. ред. С.Г. Бочаров. 1016 с.

3. Достоевский, 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

4. Тихомиров, 2012 – *Тихомиров Б.Н.* С Достоевским по Невскому проспекту, или Литературные прогулки от Дворцовой площади до Николаевского вокзала. СПб., 2012. 261 с.

5. Тихомиров, 2022 – *Тихомиров Б.Н.* Достоевский. Литературные прогулки по Невскому проспекту. От Зимнего дворца до Знаменской площади. М.: Лингвистика: Бослен, 2022. 480 с.

References

1. Antsiferov, N.P. *Peterburg Dostoevskogo* [*Dostoevsky's Petersburg*]. St. Petersburg, Brokgauz-Efron Publ., 1923. 106 p. (In Russ.)

2. Gogol', N.V. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem v 23 tomakh* [*Complete Works and Letters in 23 vols*]. Vol. 3. Ed. by S.G. Bocharov. Moscow, Nauka Publ., 2009. 1016 p. (In Russ.)

3. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

4. Tikhomirov, B.N. *S Dostoevskim po Nevskomu prospektu, ili Literaturnye progulki ot Dvortsovoi ploshchadi do Nikolaevskogo vokzala* [*With Dostoevsky Down Nevsky Prospect, or Literary Walks from Palace Square to Nicholaevsky Railway Station*]. St. Petersburg, 2012. 261 p. (In Russ.)

5. Tikhomirov, B.N. *Dostoevskii. Literaturnye progulki po Nevskomu prospektu. Ot Zimnego dvortsa do Znamenskoi ploshchadi* [*Dostoevsky. Literary Walks Down Nevsky Prospect. From the Winter Palace to Znamenskaya Square*]. Moscow, Lingvistika: Boslen Publ., 2022. 480 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 06.08.2022
Одобрена после рецензирования: 08.08.2022
Принята к публикации: 09.08.2022
Дата публикации: 25.09.2022

The article was submitted: 06 Aug. 2022
Approved after reviewing: 08 Aug. 2022
Accepted for publication: 09 Aug. 2022
Date of publication: 25 Sept. 2022

«Наполеоновский» Петербург в романе «Преступление и наказание» и других произведениях Ф.М. Достоевского 1840-1860-х годов

Николай Николаевич Подосокорский, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25а, 121069 г. Москва, Россия.

Аннотация: В статье анализируется, как образ Наполеона Бонапарта (1769–1821) и наполеоновский миф присутствуют в романе «Преступление и наказание» (1866) и частично — в других петербургских произведениях Ф.М. Достоевского 1840–1860-х годов («Двойнике», «Господине Прохарчине», «Честном воре», «Белых ночах», «Записках из подполья», «Идиоте») через героев — жителей города (наполеонистов — чиновников, отставных военных, студентов и проч.) и через архитектурные, скульптурные реалии Петербурга (Египетский мост, Казанский собор, Александровскую колонну, отдельные дома и проч.).

Тема наполеоновского мифа в петербургском тексте Достоевского неразрывно связана с памятью об Отечественной войне 1812 года, заграничными походами русской армии 1813–1814 годов и их участниками. Раскольников излагает свою наполеоновскую идею, то и дело указывая на памятники великим людям, которые украшают города: «И ему же, по смерти, ставят кумиры, — а стало быть, и всё разрешается. Нет, на этаких людях, видно, не тело, а бронза!» и т.п. О Петербурге как о «великолепной и украшенной многочисленными памятниками столице» говорит Раскольникову и отставной чиновник Мармеладов. В статье показано, какую символическую роль в романе играют эти памятники, связанные с фигурой Наполеона.

Герой «Преступления и наказания» Родион Раскольников, помимо прочего, мнит себя и преобразователем внешнего вида Петербурга. Отправляясь непосредственно на совершение преступления (а убийство старухи в его картине мира означает становление нового «петербургского Наполеона» — недаром он признается Соне: «Вот что: я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил...»), Раскольников ощущает потребность внести необходимые изменения в ландшафт российской столицы: устроить фонтаны и сады. Здесь герой также мыслит о себе вполне в духе Наполеона, значительно преобразившего столицу Франции в период своего правления устроением фонтанов и садов (об этом,

в частности, писал А. Тьер в своем труде «История Консульства и Империи», с которым Достоевским был знаком).

В статье проблема «наполеоновского» Петербурга раскрывается в контексте русской литературы и культуры того времени с опорой на краеведческие исследования предшественников-достоевсковедов: Н.П. Анциферова (отмечавшего, что «тема Наполеона» является одной из основных в раскрытии Достоевским черт Петербурга), Б.Н. Тихомирова, Т.А. Касаткиной и др.

Картина Караваджо «Успение» для храма Санта Мария делла Скала в Риме как «предмет пререканий»: замысел художника и позиция храмового духовенства

Наталья Федоровна Боровская, кандидат искусствоведения, профессор, Российская Академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, ул. Мясницкая, д. 21, 101000 г. Москва, Россия.

Аннотация: статья посвящена анализу ситуации, возникшей вокруг картины Караваджо «Успение» (1606, Лувр, Париж), когда священники храма Санта Мария делла скала в Риме запретили заказчику, Лаэрцио Керубини, поместить произведение в алтаре его фамильной капеллы, для которой оно предназначалось. Этот конфликт рассматривается как духовный выбор, основанный на неприятии представленной художником смысловой трактовки события. В контексте ситуации вокруг этой работы разбираются основные иконографические типологии сюжета: Успение как кончина и Успение как небесный триумф Марии, а также определяются новаторские особенности решения Караваджо и возможные духовные причины, по которым оно оказалось отвергнутым.

Проблема содержательного разграничения черновых набросков Ф.М. Достоевского к разным произведениям

Наталья Александровна Тарасова, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, наб. Макарова, д. 4, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия.

Татьяна Викторовна Панюкова, ведущий редактор Web-лаборатории Института филологии, Петрозаводский государственный университет, пр. Ленина, д. 33, 185910 г. Петрозаводск, Россия.

Аннотация. В работе рассматриваются вопросы текстологического исследования и публикации черновых рукописей Ф.М. Достоевского. В центре внимания авторов статьи находится проблема контекстуального анализа рукописных материалов и содержательного разграничения записей, относящихся к разным творческим замыслам писателя, что на черновой стадии нередко представляет существенную сложность для исследователей. В результате критического анализа, предлагаемого в статье, установлены неточности воспроизведения и пропуски в научных изданиях черновиков Ф.М. Достоевского, а также дополнены текстологический и реальный комментарии к исследованному материалу. Анализ указанной проблемы сохраняет актуальность в связи со сложным составом рукописного наследия Ф.М. Достоевского. Рабочие тетради писателя включают немалое количество разрозненных черновых заметок, границы которых и тематическая принадлежность тому или иному замыслу не всегда ясны. Научная рефлексия по поводу содержательной отнесенности черновых записей Ф.М. Достоевского является особенно актуальной в условиях научной подготовки полных собраний сочинений писателя.

Русская усадьба в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»

Ольга Алимовна Богданова, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Отдел русской литературы конца XIX – начала XX века, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25а, 121069 г. Москва, Россия.

Аннотация: В статье впервые в науке о Достоевском анализируется в контексте общей проблематики произведения изображение русской сельской помещичьей усадьбы в романе «Преступление и наказание», с акцентом на сюжетно-композиционные и семантико-семиотические аспекты. Предварительно выясняется выдающаяся роль сельской усадьбы как идеала жизнеустройства в биографии писателя начиная с детских лет (Даровое) и до конца жизни (тяжба о рязанском имении по «делу о куманинском наследстве»). По разбросанным в тексте романа деталям реконструируется облик усадьбы помещиков Свидригайловых, устройство их быта, характеры и образ жизни обоих супругов. Рассмотрена семантика их имен: Аркадий и Марфа. Показано, что повторяющееся в трех произведениях писателя («Слабое сердце», «Преступление и наказание», «Подросток») имя Аркадий актуализирует идиллический топос Аркадии из античной мифологии, с которым традиционно ассоциировалась русская помещичья усадьба. Однако разрушение «усадебной

культуры» в годы либеральных реформ (1860-е) усиливает социально-критический пафос в репрезентации «усадебного топоса» в русской литературе, что заметно и в «Преступлении и наказании». Особенность «усадебного текста» Достоевского на фоне И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, Н.А. Некрасова, Л.Н. Толстого и др. — в придании ему онтологического измерения. С одной стороны, усадьба Свидригайловых — языческий топос, место удовлетворения гедонистических потребностей своих хозяев, с другой — локус духовного возрастания Марфы Петровны в покаянии, молитве и посмертном сближении с новозаветной Марфой, сестрой воскрешенного Христом Лазаря. В свою очередь, Аркадий Иванович, будучи от природы неплохим человеком, погибает без помощи отвергаемого им Христа от захватившей его блудной страсти. Концепция усадьбы как языческого топоса, воплощенная Достоевским в «Преступлении и наказании», была осознана и подхвачена в Серебряном веке Н.А. Бердяевым, Г.И. Чулковым, А.Н. Толстым, Н.С. Гумилевым и др.

«И пошли веселиться!» Рецензия на спектакль «Преступление и наказание» (театр «СОбытие»), интервью с режиссером Германом Пикусом и актерами.

Беседовала **Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева**, научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

Аннотация: В небольшом театре СОбытие, расположенном в цокольном этаже обычного жилого дома, уже 6 лет идет спектакль Германа Пикуса «Преступление и наказание». В течение всех этих лет постановка собирает полные залы. При этом в ней нет привычного ясно изложенного сюжета романа, — хотя на сцене последовательно представлены эпизоды из текста Достоевского, но сопровождаются они почти мистическими действиями самих героев и мощными символическими деталями оформления пространства зала, отвлекающими зрителя от идеи следования за поверхностным сюжетом и вовлекающими его в метафизические размышления. В спектакле предпринята попытка показать внутреннюю историю романа как историю воскрешения Лазаря, и шире — как размышление о взаимоотношениях человека и Бога. В рецензии приводятся несколько примеров того, как эта история раскрывается в постановке, как символические элементы включаются в театральное действие.

ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Филологический журнал

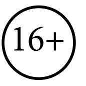
2022 № 3

Основан в 2018 г.
Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-72614
от 04.04.2018
ISSN 2619-0311

Адрес редакции:
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской Академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.
e-mail: fedor@dostmirkult.ru

Компьютерная верстка: Н.Э. Чайковская
Дизайн обложки: Д.В. Тихомолова



Подписано в печать 27.08.2022
Формат 60 x 90 1/16. Усл. печ. л. 11,5
Тираж 500 экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42,
корп. 5, эт. 1, пом. 1, ком. 6.3-23Н